REVUE
DE
MUSICOLOGIE



Tome LVIII – 1972 – N° 2

TOME LVIII 1972, N° 2

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET C[ie]

2 *bis* Rue Vivienne (2[e])

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, Paris-IIe,

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 30 F par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 45 F pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 600 F une fois versés pour les membres donateurs (900 F pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (2, rue Louvois, Paris-IIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **26** F. — Étranger : **33** F.

Abonnement (un an) France : **38** F. — Étranger **48** F.

SUR UNE CHANSON DE DANSE BALKANIQUE

LORSQUE s'éteint la vie séculaire au cours de laquelle elle a passé d'une génération à une autre génération, d'une classe sociale à une autre classe sociale, d'une province à une autre province, voire d'un pays à un autre pays, une vie nouvelle commence pour la chanson populaire : d'un recueil à un autre recueil, d'une étude à une autre étude, elle alimente les recherches, les discussions des spécialistes.

À propos d'une chanson de danse grecque, c'est cette double existence que s'efforcera d'évoquer le présent article ; et d'abord sa destinée livresque, dans les limites étroites où l'insuffisance des documents que nous avons en mains nous oblige à la circonscrire.
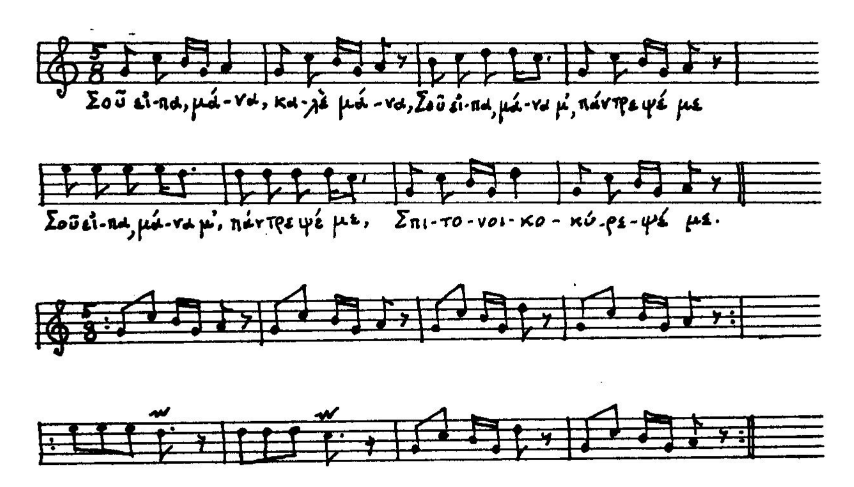
Parues l'une en 1917, l'autre en 1934, deux anthologies de chansons populaires grecques, empruntées pour la plupart à des recueils antérieurs et souvent d'origine urbaine, présentent la mélodie, dépourvue de paroles, d'une *danse crétoise* (χορὸς κρητικός) [1]. Or cette mélodie paraît bien n'avoir jamais été recueillie dans la grande île [2]. Elle est d'ailleurs publiée dans d'autres recueils sous le titre de *danse de Tsaconie* (τσακώνικος χορός), et serait donc originaire de cette portion du Péloponnèse qui s'étend de la chaîne du Parnon au golfe d'Argos et qui correspond à l'éparchie au nom classique de Kynourie. Il suffit de comparer la version (Ex. 1 a) qu'en a dictée une chanteuse d'Astros (Kynourie) à

1. 'Α. Ρεμαντᾶ καὶ Π. Δ. Ζαχαρία, 'Αρίων, ἡ μουσικὴ τῶν 'Ελλήνων ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον, 'Αθῆναι, 1917, p. 19, n° 19. Γεωργίου Λαμπελέτ, 'Η ἑλληνικὴ δημώδης μουσική, τραγούδια καὶ χοροί, 'Αθῆναι, 1934, p. 58, n° 8.

2. Elle ne figure ni dans les recueils de chansons crétoises de Psachos ou de Chatzidakis, ni dans les enregistrements publiés par Notopoulos, et personnellement nous ne l'avons jamais rencontrée en Crète.

Theodoros Ch. Papaspyropoulos [3] avec la version (Ex. 1 b) publiée par G. Lambelet [4] pour s'assurer qu'il s'agit bien de la même danse [5].

Ex. 1 a et b.



Une note de Th. Papaspyropoulos précise à qui est due l'introduction dans le répertoire « folklorique » de cette danse de Tsaconie. « C'est le professeur de danse Sakellariou qui a présenté pour la première fois à Athènes, notée par M. K. Psachos, une variante mélodique de ce chant ». Quant à la raison pour laquelle les deux recueils cités plus haut attribuent à la Crète cette danse péloponnésienne, une remarque du premier d'entre eux nous permet de l'entrevoir : « Le rythme de cette danse, écrivent les éditeurs d'*Arion*, est connu sous le nom de rythme crétois à cinq unités ». C'est donc parce qu'ils croyaient y retrouver une survivance du péon crétique (κρητικός), tel qu'on le rencontre par exemple dans les Hymnes delphiques à Apollon, que ces musicologues l'ont incontinent attribuée à la Crète.

Cette même chanson devait servir à Thr. Georgiades comme point de départ à son étude du rythme grec, tant ancien que
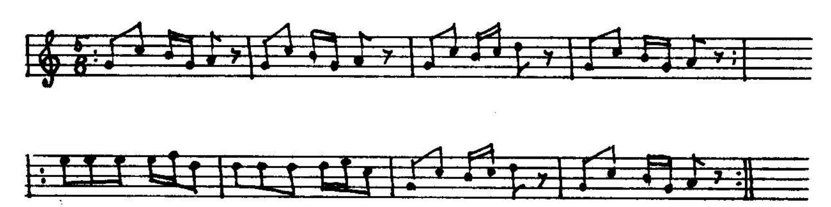
---

3. Θεοδ. Χ. Παπασπυροπούλου, Ἑλληνικοὶ χοροί, ᾄσματα 35, σειρὰ δευτέρα, Ἀθῆναι, 1933, p. 40.

4. *Ouvr. cité*, p. 58.

5. Pour faciliter les comparaisons, nous unifions l'unité métrique et la tessiture des chansons citées. On notera que dans le recueil de Remantas et Zacharias, *Arion*, l'ordre est inversé des deux phrases qui constituent la chanson.

moderne [6]. Transcrite vraisemblablement d'après un disque, car aucune référence ne l'accompagne, la version de Georgiades ne diffère que peu de celles que nous avons déjà citées :

Ex. 2.

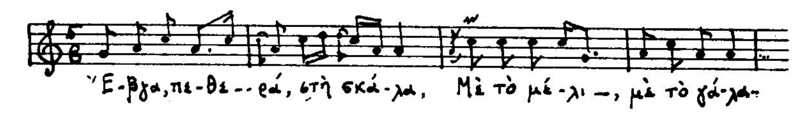


Lui aussi la qualifie de « Tanz aus Zakoniá ».

Th. Papaspyropoulos est le seul à adjoindre des paroles à la mélodie : ces octosyllabes trochaïques ne s'accordent qu'imparfaitement à son rythme naturel, l'accent de durée qui affecte les 4e et 8e syllabes suggérant plutôt un rythme ïambique, compte tenu du fait que, dans la chanson grecque, l'initiale, même atone, de tout hémistiche est toujours susceptible d'être accentuée musicalement.

Ce schéma rythmique, exceptionnel dans la chanson grecque, on le retrouve en Epire. C'est ainsi que Sp. D. Peristeris a enregistré en 1957 à Ayia Kyriaki, dans l'éparchie de Paramythia, une chanson de noces [7] dans laquelle le rapport rythmique textemusique est identique, encore que la strophe n'ait que deux segments (avec d'ailleurs des variantes sensibles d'une strophe à l'autre) et que la mélodie, anhémitonique, soit foncièrement différente.

Ex. 3.



Par contre, dans une autre chanson recueillie également par Sp. D. Peristeris, mais auprès d'Epirotes du Nord originaires

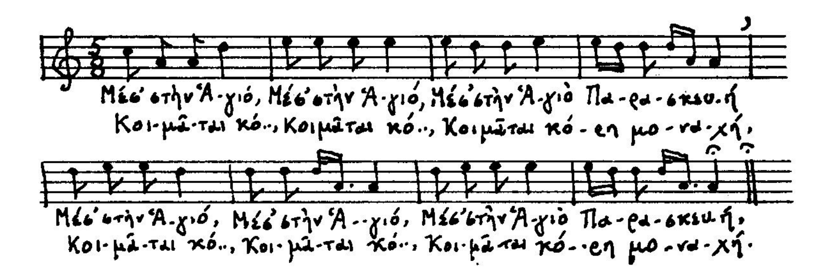
---

6. Thrasybulos GEORGIADES, *Der griechische Rhythmus*, Hamburg, 1949, p. 21.

7. Γ. Κ. Σπυριδάκη καὶ Σπ. Δ. Περιστέρη, Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, τόμ. Γ. (Μουσικὴ ἐκλογή), Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου ἐρεύνης τῆς ἑλληνικῆς λαογραφίας, ἀρ. 10, ἐν Ἀθήναις, 1968, p. 299.

d'Albanie, une structure analogue est appliquée cette fois à des octosyllabes non plus trochaïques mais ïambiques [8].

Ex. 4.



On remarquera en passant que, mélodiquement, cette chanson, malgré son pentatonisme, se rapproche, dans ses 5[e] et 6[e] mesures, de la danse de Tsaconie plus haut citée.

Le fait d'appliquer à un même schéma musical deux vers d'accentuation aussi opposée que l'octosyllabe ïambique et trochaïque est un phénomène exceptionnel dans la chanson grecque, où c'est normalement par l'adjonction d'une levée que le chanteur passe du rythme trochaïque au rythme ïambique. Cette indifférence à l'accent de la langue parlée est, par contre, de règle dans la chanson bulgare, comme l'a bien noté Stoyan Djoudjeff [9]. Or il se trouve que le schéma métrique de notre danse de Tsaconie (⏑ ⏑ ⏑ –) est l'un des plus fréquents en Bulgarie, avec cette seule réserve que la longue est une longue « irrationnelle », dans un rapport sesquialtère avec la brève. Le grand recueil de Chants de Bulgarie du N.O. de Vassil Stoïn [10] en offre une quantité d'exemples.

On ne peut qu'être frappé de l'analogie de la chanson épirote de l'Ex. 3 avec ces deux chansons bulgares, empruntées la première (Ex. 5 a) à l'étude de Djoudjeff [11], la seconde (Ex. 5 b) au recueil de Stoïn [12].

---

8. *Ibid.*, p. 250. D'après M. Peristeris, les deuxième et troisième croches de la mesure sont parfois affectées d'une irrégularité de durée et se présentent sous la forme d'une croche et d'une noire de triolet.

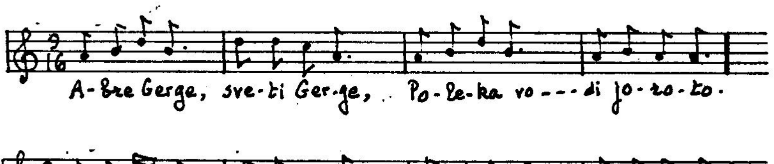
9. Stoyan Djoudjeff, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, Paris, 1931 (voir en particulier les pages 27-30).

10. Vassil Stoïn, *Chants populaires bulgares du Timok à la Vita*, Sofia, 1928.

11. P. 327.

12. P. 1051, n° 3929.

Ex. 5 a et b.
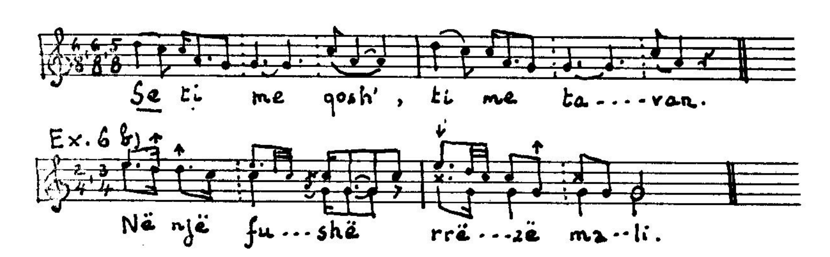




De la fréquence de cette structure dans la chanson bulgare. de sa rareté dans la chanson grecque, faut-il conclure à un emprunt fait par les Grecs à leurs voisins du nord-est ? Une influence directe paraît exclue, aussi bien pour des raisons historiques que géographiques. Mais ce schéma strophique se rencontre également en Albanie, qu'il y soit autochtone ou qu'il provienne d'un emprunt, qui aurait pu se produire pendant les 150 ans (IXe-Xe siècles) où l'Albanie fit partie de la Grande Bulgarie.

C'est au précieux recueil de *Chants des Tsames* de Doris et Erich Stockmann [13] que nous empruntons les deux chansons de l'Ex. 6 [14] :

Ex. 6 a et b.



La première a exactement l'ambitus tétratonique de la chanson épirote de l'Ex. 3 (sol, la, do ré) ; la seconde, si nous en schématisons le rythme et remplaçons la noire par la croche comme unité de durée, a exactement son schéma rythmique :
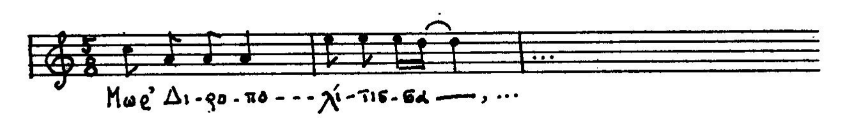
5/8 croche croche	croche noire	croche croche	croche noire

13. Doris STOCKMANN, Wilfried FIEDLER, Erich STOCKMANN, *Albanische Volksmusik*, I, Gesänge der Çamen, Berlin, 1965.
14. *a*) p. 136, no 20 ; *b*) p. 111, no 8.

L'interprétation suggérée par les barres de mesure adoptées par les éditeurs correspond à une accentuation trochaïque du vers, qui est celle de la majorité des octosyllabes du recueil.

Une autre chanson recueillie par Sp. Peristeris auprès des Grecs transférés d'Albanie (Ex. 7) adapte le même schéma musical à l'heptasyllabe trochaïque, qui n'est que la forme catalectique de l'octosyllabe [15] :

Ex. 7.



De même on trouve, parmi les chansons des Tsames albanais [16] :

Ex. 8.



Les chansons citées des Epirotes du Nord ont ceci d'exceptionnel dans le répertoire grec qu'elles comportent cette curieuse polyphonie, ou plus exactement cette triphonie [17], qui caractérise les chants masculins recueillis chez les Tsames par M. et Mme Stockmann.

On peut donc être assuré qu'il s'agit bien là d'un répertoire originairement albanais, adopté par les Grecs, les deux populations ayant vécu pendant longtemps dans une symbiose qui multipliait les échanges.
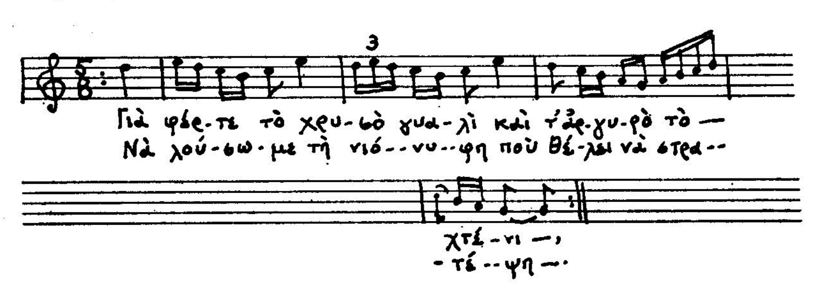
Si l'on admet ainsi l'origine albanaise des chansons épirotes de ce type rythmique, on sera bien tenté d'attribuer à une même infiltration la présence de danses à 5/8 dans le Péloponnèse. On sait en effet qu'à certaines époques, à la fin du XIVe siècle en particulier, d'importantes colonies d'Albanais sont venues peupler le Péloponnèse.

---

15. Γ. Σπυριδάκη καὶ Σπ. Περιστέρη, Μουσικὴ ἐκλογή, p. 95, n° 19.
16. STOCKMANN, FIEDLER, *ouvr. cité*, p. 138, n° 21.
17. Spyridon PERISTERIS, *Chansons polyphoniques de l'Epire du nord* (Journal of the International folk music council, vol. XVI (1964), p. 51-53).

Comparées aux chansons des réfugiés d'Epire du Nord, celles du Péloponnèse témoignent d'une assimilation au répertoire local : le pentatonisme y a été remplacé par l'heptatonisme et le tyran de la chanson grecque, le vers ïambique de 15 syllabes, y a supplanté les octosyllabes et les heptasyllabes trochaïques. C'est ainsi qu'un chanteur du village de Vrondamas, sur le versant lacédémonien du Parnon, a enregistré pour Sp. Peristeris [18] le chant de noces ci-dessous :
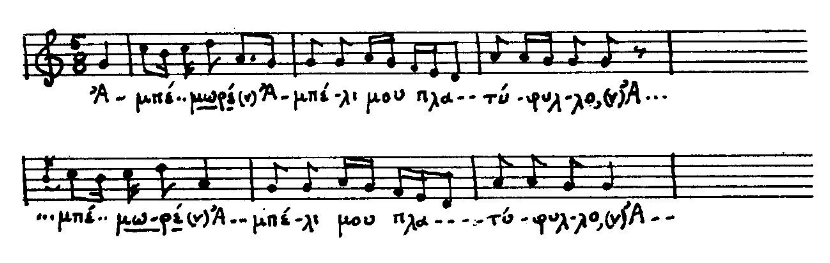
Ex. 9.
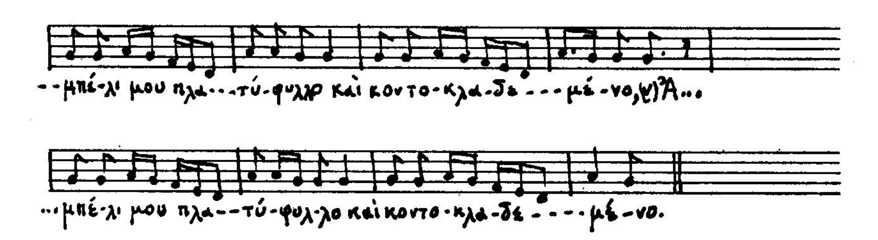


Une simple levée a permis de loger l'initiale non accentuée du vers « politique », mais le rythme initial s'en trouve notablement assoupli, comme l'est la mélodie par l'emploi des notes de passage diatoniques. A la rigidité archaïque de la chanson de noces épirote (Ex. 3) s'oppose la grâce sinueuse du chant de noces péloponnésien.

Une chanson encore, également enregistrée par Sp. Peristeris, mais cette fois en Kynourie, à Ayios Petros, offre un autre aspect de ce processus [19] :

Ex. 10.



18. Γ. Σπυριδάκη καὶ Σπ. Περιστέρη, Μουσικὴ ἐκλογή, p. 284, n° 1 B′.
19. *Ibid.*, p. 380, n° 3.



Ici, l'évolution se marque non seulement par le remplacement du pentatonisme par l'heptatonisme, mais aussi par l'extension de l'ambitus, qui, de la quarte ou de la quinte, passe à l'octave. Mais une persistance du schéma originel se manifeste par le silence qui, lors des reprises, sépare la levée du premier temps de la mesure suivante, coupant en deux le mot *A...mbeli.* Il y a là comme une survivance de cette unité que constituait la mesure dans la structure primitive. Souvent sans doute, ces coupures stéréotypées, qui surprennent tous ceux qui étudient la chanson grecque, et qui frappaient Bartok dans la chanson serbo-croate, s'expliquent, comme ici, par le processus génétique de la chanson. »

Bien que Peristeris ne le précise pas, ce dernier exemple est une chanson dansée. Elle figure d'ailleurs sur un disque Odéon [20], comme « danse de Tsaconie ». Thr. Georgiades, dans son étude du rythme grec déjà citée, s'est refusé à en reconnaître le rythme. Il écrit en effet, après l'avoir transcrite d'après le disque et en avoir proposé diverses interprétations métriques : « ...bei einigem guten Willen könnte man auch die ganze Melodie in 5/4-Takt wiedergeben, lediglich weil die Gesamtzahl der Zählzeiten — 15, 10 — durch 5 teilbar ist. Je nach der gewählten subjektiven Takt-Einstellung, kann man mit Ueberzeugung eine von der erwähnten Möglichkeiten, und auch noch andere, im Original wiederfinden. Das Stück vermag uns zu keiner eindeutig zu zwingen [21].

C'est ainsi qu'après avoir vécu dans le subconscient de deux peuples voisins, cette chanson sollicite aujourd'hui la réflexion des musicologues. Que Georgiades ait pris pour point de départ de son étude sur le rythme grec deux chansons de danse d'origine étrangère à la Grèce ne doit pas être envisagé comme une simple ironie du sort. Il est significatif que, voulant donner un exemple

---

20. A 247195 a.
21. *Ouvr. cité*, p. 24.

du libre jeu des durées longues et brèves, indépendant d'une mesure régulière, il soit tombé sur une chanson, la deuxième, dont il n'a pas été à même, bien que Grec, et pour de bonnes raisons, de reconnaître la texture rythmique. Son éducation musicale « occidentale » ne doit pas être incriminée. Nous croyons avoir démontré que par sa structure cette chanson est, en fait, étrangère à la Grèce, même si, au cours des siècles, elle s'est progressivement et parfaitement hellénisée.

Genève, août 1972

Samuel BAUD-BOVY.

ASPECTS MUSICAUX DU *DE HARMONIA MUNDI* DE GEORGES DE VENISE.

GEORGES DE VENISE (Francesco Zorzi), d'une illustre famille patricienne, né en 1466 [1] et entré dans l'ordre franciscain en 1481, joua entre autre un rôle politique considérable, notamment au cours de l'affaire du divorce d'Henry VIII [2]. Son œuvre écrite, abondante, s'étend des années 1510 à celle même de sa mort, en 1540 [3]; elle illustre mieux qu'aucune autre à cette époque ce que purent être des préoccupations encyclopédiques. Contemporain de Pic de la Mirandole, il développa en tentant de les synthétiser sans servilité les intuitions du maître pendant la première moitié du XVIe siècle.

Georges de Venise, l'auteur du *De Harmonia Mundi* (1525) et des *Problemata* (1536) semble s'être davantage fait un nom pour ses spéculations néo-platoniciennes et kabbalistiques que pour ses compétences musicales. Pourtant la place tenue par la musique dans l'humanisme n'est plus à démontrer. Si cette question fut étudiée dans tous ses prolongements chez Marsile Ficin [4], il n'en va pas de même s'agissant de Georges de Venise, souvent relégué d'une manière expéditive au rang d'obscur compilateur.

Préalablement à toute réflexion sur la signification métaphysique des développements musicaux du *De Harmonia Mundi*, il convient de s'interroger sur le sens technique de la terminologie utilisée.

---

1. Selon l'horoscope d'Antonio Gazio retrouvé par nous à la Bodleian Library d'Oxford (ms. Canon. Misc. 24, fol. 42). Il corrige définitivement l'erreur des bibliographes qui le faisaient naître en 1453 ou, le plus souvent, en 1460.

2. Cf. *Revue de l'Histoire des Religions* (avril-juin 1971 et avril-juin 1972).

3. Ses *Carmi Spirituali*, inédits, (1516) seront publiés par nous à Florence ainsi que le *Commento* qui les accompagne (1539-1540) et que ses *Declarationes conclusionum cabalistarum J. Pici Mirandulani* (1539).

4. (Cf. D. P. WALKER, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, in Musique et Poésie au XVIe siècle (éd. C.N.R.S., 1954), p. 17-33. Et A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille, 1954.

Quelques définitions viseront à montrer que des notions musicales connues surtout pour leur valeur métaphorique et vouées à une considérable fortune dans la pensée religieuse et la poésie du XVIe siècle, notamment en France dans sa deuxième moitié, ne sont extensives et floues qu'en apparence. C'est en effet à leur infrastructure musicologique qu'il faut en premier lieu les référer. Celle-ci suffisamment présente dans le *De Harmonia Mundi* [1] offre l'occasion d'analyses précises, préliminaires à une réflexion sur le vocabulaire relatif à l'harmonie et aux harmonies dans son application philosophique.

Apprécier la part de spéculation héritée d'une longue tradition et la confronter avec une inspiration plus personnelle [2], voire fondée en pratique, constitueront les questions essentielles posées par une œuvre que l'on pourrait sans trop de témérité caractériser comme un traité de musique oublié. A condition bien-sûr que soit écartée l'objection touchant la nature de l'œuvre considérée. Celle-ci n'est pas un vrai traité au sens exclusif et spécialisé du terme puisqu'il s'agit d'une encyclopédie « de omni re scibili », d'une description des différents mondes matériels et spirituels. En elle-même d'autre part, elle est un texte, ressortissant au genre « littéraire », qui figure et imite allusivement la musique, et non pas une œuvre musicale. Une telle ambiguité est sans doute susceptible d'éclairer bien davantage que maints ouvrages spécialisés les préoccupations musicales réelles de l'époque.



Deux types de définitions devront retenir l'attention : celles qui rendent compte de la structure du traité ainsi que de son titre, clef de voûte de l'ensemble ; celles également qui intéressent les passages purement musicologiques, nombreux et éparpillés dans toute l'œuvre.

Son titre même ne saurait être envisagé d'un point de vue purement intellectuel voire littéraire. Il se réfère avant tout à une notion musicale, comme le prouve la division unique en son genre de l'ouvrage en trois cantiques [3] de huit tons chacun, le dernier

---

1. Cf. RISM (B VI 1), *Ecrits imprimés concernant la musique*, sous la direction de F. Lesure (éd. Munich, 1971), p. 365. Les éditions de 1525 à Venise et de 1545 à Paris y sont mentionnées mais non l'importante traduction française de 1578.

2. Problème posé à propos de M. Scève par V. L. SAULNIER in *Maurice Scève et la Musique* (Musique et Poésie au XVIe siècle, *éd. citée*, p. 94).

3. Cantique a un sens large à l'époque, équivalant à hymne. Les autres termes seront expliqués plus bas.

cantique s'achevant par vingt « moduli » divisés en un ou plusieurs accords (concentus).

Le premier cantique de l'œuvre, le plus riche en développements techniques intéressant la musicologie et l'histoire de la musique commence par cerner le terme essentiel d'harmonie, « laquelle (comme définissent les musiciens) est un accord de nerfs et de cordes, ou de voix en modes entières sans aucune mauvaise rencontre des consonans [1]. Car les voix dissemblables ne font pas la dissonance, mais le bon accord pourvu qu'elles conviennent en un. Car quelle consonance y auroit il si toutes les cordes de la harpe rendoient un son grave et agu ? Ou bien (afin que nous touchions des commencemens de la Musique) si hypaté, parhypaté, lichanos, mesé, paramesé, et toutes les suivantes cordes des instrumens ainsi nommés par les musiciens, rendoient le grave et pesant ton d'hypaté qui représente Saturne » [2].

Ici, comme durant tout le XVIe siècle, le mot d'harmonie concerne le rapport existant entre deux sons [3], qui peut être envisagé d'un point de vue purement théorique comme rapport numérique indépendant de la perception auditive. C'est ce que font les théoriciens jusqu'à la fin du XVe siècle. Mais à partir de J. Tinctoris, l'harmonie est conçue d'une façon nouvelle comme une rencontre de sons agréables à l'oreille, dans le sens où plus les sons sont consonants, plus l'oreille les perçoit comme indissociables (phénomène de fusion) : « Armonia est amoenitas quadam ex convenienti sono causata » [4]. De même, dans le *De Harmonia Mundi*, l'épreuve de l'audition paraît avoir une grande importance, à en juger par la fréquence de notations qui font allusion à la douceur et à la suavité des harmonies. A la Renaissance, en effet, le sens du mot harmonie est encore assez général et imprécis, d'ailleurs synonyme de « symphonie », qu'emploie fréquemment Georges de Venise : nous parlerions aujourd'hui d'euphonie. Le sentiment subjectif de l'oreille est encore le seul guide avant que n'en rende compte une théorie adéquate.

---

1. « Concentus nervorum aut vocum in integros modos sine aliqua offensione consonantium ».
2. Cf. *De Harmonia Mundi* : I, 2, 1, p. 53-54, trad. G. Le Fèvre de la Boderie, 1578.
3. De nos jours les musicologues appellent harmonie un mode d'écriture, un style, tel qu'il apparaît à partir du XVIIe siècle. En ce sens l'harmonie moderne s'oppose à l'écriture du contrepoint qui prévalait au XVIe siècle.
4. Cf. J. TINCTORIS, *Terminorum musicae diffinitorium* (c. 1475, trad. A. Machabey, Paris 1951), le premier dictionnaire de musique.

La définition technique du mot harmonie semble en effet variable, tantôt nettement distincte de celui de consonance, tantôt voisine et quasiment synonyme. Il semble que, dans notre traité, la consonance concerne le rapport numérique déterminé en tant qu'il est moyen produisant l'harmonie. L'harmonie, dès lors, est le résultat qui s'en dégage en tant qu'effet obtenu, entre autres dans ses aspects philosophiques. Pour le célèbre contemporain de Georges de Venise, F. Gafurius, est harmonique la conjonction d'un son grave et d'un son aigu ; harmonie équivaut à symphonie, terme tiré du *De Musica* de Boëce [1]. On ne comprendrait cependant guère les différences d'application entre des notions voisines lorsque Gafurius écrit que « euphonia idem est quod consonantia » après avoir défini cette dernière comme « disimilium inter se vocum in unum redacta concordia » [2], s'il ne prenait soin de bien distinguer consonance et harmonie : « haec (= consonantia) namque proportione : duabus saltem illa producit. Hinc falso sunt arbitrati qui consonantiam et harmoniam idem esse posuerunt. Nam quamquam harmonia consonantia est, omnis tamen consonantia non facit harmoniam. Consonantia namque ex acuto et gravi generatur sono ; harmoniam vero ex acuto et gravi conficiunt atque medio. » L'harmonie est donc un troisième terme, produit de deux consonances.

Il ne semble pas que dans le *De Harmonia Mundi* le terme de « concentus » [3], utilisé en particulier pour diviser chacun des vingt « moduli », s'applique à une réalité différente de celle de la consonance. Ainsi, à l'époque de notre traité, et dans celui-ci même, des définitions théoriques plus adéquates se cherchent et tentent de tenir plus ou moins compte de la perception sensible. Cette préoccupation nouvelle s'exprime en deux tendances contradictoires : l'attention au fait auditif qui reste encore décrit d'une manière passablement subjective ; le recours parallèle à des schémas antiques dont les fondements sacrosaints ne sont pas encore remis en question faute d'une connaissance plus précise du phénomène acoustique.

S'agissant ainsi de l'énumération faite par Georges de Venise, dans l'extrait cité, des cordes de la lyre (à la suite des théoriciens

---

1. Cf. Boëce, *De Institutione musica*, I, 3 (éd. Friedlein, 1967, p. 191).
2. Cf. F. Gafurius, *Theoricum opus armonice*, Naples, 1480, fol. 23 v°, fol. 19 v°, et III, 10, fol. 80 v°.
3. La Boderie le traduit par le mot « accord », lequel n'a aucunement le sens moderne.

grecs et médiévaux dont la filiation connue serait fastidieuse à retracer), on sait qu'elle correspond à des sons difficiles à identifier dont les dénominations savantes laissaient le cantor, par opposition au musicus spéculatif, indifférent dans sa pratique [1]. C'est ainsi que la corde d'hypaté du tétracorde des graves (hypaton) rendrait notre si moderne. Le nombre de cordes n'a d'ailleurs jamais cessé de varier, allant de 4 à 28 [2] soit 4 octaves. De même la question des modes grecs et d'une définition de ce terme se pose à tout instant au XVIe siècle et en particulier dans le *De Harmonia Mundi*. Des humanistes comme Georges de Venise et bien d'autres remettent en honneur la division des modes depuis l'hypodorien correspondant à la note proslambanomène (la grave) jusqu'à l'hypermixolydien correspondant à la note mèse (la moyen).

Or cet emploi de la terminologie grecque ne saurait masquer la confusion qui s'est opérée entre la réalité antique et le système élaboré par les théoriciens médiévaux surtout à partir du Xe siècle [3], confusion reprise avec insistance au XVIe siècle [4]. Tandis que le mode est seulement un rapport de notes dans une échelle sans qu'on préjuge de sa nature, le ton désigne de surcroît le choix d'une tonique et la détermination d'une hauteur. C'est à ces huit tons grégoriens que Georges de Venise se réfère pour diviser chacun des trois cantiques de son œuvre et les fausses équivalences grecques reprises par l'humanisme spéculatif ne peuvent faire oublier que le *De Harmonia Mundi* est profondément imprégné de musique pratique. Le court traité du franciscain Bonaventure de Brescia, dépouillé de toute terminologie grecque spéculative et écrit dans une perspective purement pratique [5], confirme en effet le sens qu'il faut donner à la division en huit tons du *De Harmonia Mundi*. Déjà utilisée en musique à la fin du VIIIe siècle, cette division en huit tons est justifiée par Guy d'Arezzo au XIe siècle de même que la division en deux de chaque ton qu'il n'a pas lui-même inventée. Il est clair que la doctrine musicale de Georges de Venise ressortit à la tradition et à la pratique médiévales guidoniennes plutôt qu'à celles de l'humanisme.

1. Cf. J. CHAILLEY, *Expliquer l'harmonie ?* Lausanne, 1967 (p. 17-21).
2. Cf. l'historique in *De Harmonia Mundi* I, 5, 16, p. 174-175.
3. Cf. J. CHAILLEY, *Alia Musica* (C.D.U. Paris, 1965).
4. Cf. J. CHAILLEY, *L'Imbroglio des modes*, P.U.F. 1960, p. 38.
5. Sa *Regula musicae planae seu breviloquium musicale* de 1497 eut maintes rééditions jusqu'en 1550 : cf. RISM (*op. cit.*, B VI 1, p. 162-163). L'auteur écrit en préface : « Ho composto questo piccolo opusculetto de canto fermo, il quale per la sua brevità ho intitulato breviloquium musicale, non ut magnus musicus sed ut cantor inter minores minimus. » (fol. 1).

Ainsi s'exprime ce dernier en termes post-antiques lorsque, parlant des octaves ou tons, il écrit : « Ce ton n'est pas de mesme clef et nature. Car il est fait de sol en sol, ou de ré en ré, afin que nous usions des termes de musique... mais l'un est de grave, l'autre de agu, selon l'usage des nouveaux musiciens » [1]. Les correspondances qu'il établit avec les modes grecs, à la différence d'un Bonaventure de Brescia quand celui-ci énumère les initiales des huit tons, ne sauraient masquer le fondement purement médiéval de sa théorie musicale [2]. Au proslambanomène correspond « le A ré de nostre gamme qui est la plus grosse et plus basse voix au chant... au nété hyperboléon la voix plus-haut eslevée, qui respond en nostre gamme à ce qu'on dict A la, mi, ré en l'eschelle de la main » [3]. Curieusement, la première équivalence est une reprise pure et simple de l'échelle grecque sans qu'il soit tenu compte de la nouvelle équivalence entre le proslambanomène et le Γ ut. Au contraire, l'initiale de la seconde gamme est quant à elle conforme aux échelles du XIe siècle, dont la première commence au Γ ut.

Certes l'humanisme de l'auteur ne se débarrasse-t-il pas entièrement de notions musicales empruntées aux Grecs, comme la distinction des genres diatonique, chromatique et enharmonique, alors que ce dernier n'existait plus depuis le IVe siècle [4]. Néanmoins, bien des exemples parmi ceux qui viennent d'être donnés (notamment la référence aux « nouveaux musiciens » qui sont ceux de l'école guidonienne par opposition aux musiciens antiques) suggèrent que Georges de Venise malgré quelques rapprochements abusifs avec la musique antique, inévitables à l'époque, pense la théorie musicale sur des bases vivantes. Il ne se borne pas à une simple compilation des traités anciens.

Au delà des spéculations dépassées de Boëce, on pressent dans certaines de ses pages quelques signes, comme nous le montrerons,

1. Cf. I, 8, 15, p. 322.
2. Sur Guy d'Arezzo et la solmisation, cf. J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen-Age*, Paris, rééd. 1969, p. 84-85. Riemann-Lexikon (*Sachteil*), éd. Mainz 1967, s. v. solmisation. Cf. aussi J. SMITS VAN WAESBERGHE. *De musico-pedagogico et theoretico Guidone Aretino* (éd. Olschki, Firenze, 1953), p. 94-108.
3. Cf. III, 1, 13, p. 617. A partir du Moyen-Age, la gamme de la à la correspondant à l'antique de ré à ré, l'échelle en A ré devrait par conséquent se formuler Γ ut, ré, mi.
4. D'intervalle tout d'abord de deux tons puis de deux fois 1/4 de ton (dièse). Cependant Georges de Venise précise ailleurs très concrètement que des trois genres « primum tantummodo tempestatis nostrae Musici celebratissimi habent in usu. » Cf. *Problemata* V, 4, pb. 317, fol. 325 r°.

d'une adaptation de la théorie au jugement de l'oreille. Le fait assurément limité encore, vu les moyens de l'époque, mérite d'être noté. Les progrès décisifs ne se firent en effet dans l'acoustique que liés à ceux de la physique, sous l'impulsion de Descartes, de Mersenne, l'auteur de l'*Harmonie Universelle* (1636) et de Rameau.

Les tendances humanistes et spéculatives de Georges de Venise furent beaucoup plus limitées en musique que celles de Marsile Ficin [1] dont Bardi à Florence, et de la novatrice Camerata le but était de reconstituer une musique « grecque » monodique accompagnée, fondée sur les hypothétiques quinze modes alexandrins. Le Vénitien n'envisage guère en effet la musique profane et en reste à des notions issues de la pratique médiévale : le recours à la main harmonique de Guy d'Arezzo utilisée dans les écoles comme moyen mnémotechnique pratique pour énumérer les gammes [2] et sa numération du grave à l'aigu, usage postérieur à l'antiquité. C'est la main harmonique divisée en vingt notes qui rend compte des vingt motets (moduli) qui couronnent et synthétisent les trois cantiques du *De Harmonia Mundi* : « car les musiciens distinguent en vingt degrez toute harmonie par eux inventée, lesquels ils ont assis sur les joinctures de la main afin que la pratique en fust plus aisée, et la mémoire plus durable. Autant de modes a touché Saint Jehan... Lesquels motets declairans et les partissans en accords nous ensuyvrons S. Jehan... » [3]

Si l'on suit La Boderie, pour qui modulus signifie aussi bien mode que motet, la référence de Georges de Venise au motet marque encore l'influence de la musique contemporaine vivante. Pour Tinctoris, contemporain de Georges de Venise, le motet se définit comme un chant de dimension moyenne auquel on adjoint le texte d'un sujet quelconque le plus souvent religieux. Plus précisément, l'on sait que cette pièce de musique polyphonique comportait un ténor emprunté au plain-chant sur lequel on composait une, deux ou trois parties vocales [4].

---

1. Cf. D. P. WALKER, *op. cit.*, p. 18-20.
2. Une grande planche la représente in *Bonaventure de Brescia op. cit.*, fol. 2. F. Gafurius s'y réfère in *Theoricum opus armonice* (Naples, 1480) fol. 90-91 et fait aussi l'éloge de Guy d'Arezzo dans son *Practica Music*e (1496). Cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung im Mittelalter* (Leipzig, Vebverlag 1969) Abbilde, 57-84.
3. Cf. III, 8, 1, p 731.
4. Cf. Riemann Musik Lexikon (*Sachteil*) p. 582, article « modulus ». Le terme y est à la fois défini comme le diminutif du modus et comme cor-

***

Outre les termes sommairement définis qui touchent à la structure d'ensemble de l'œuvre, le vocabulaire de la résonance et de la consonance mérite une particulière attention. Que ce soit en effet à l'occasion de développements musicologiques autonomes ou dans des emplois purement métaphoriques, rares sont les chapîtres où il cesse de se déployer. Par et à travers lui, un fil directeur existe qui donne au *De Harmonia Mundi* non plus seulement une structure externe que l'on pourrait toujours qualifier d'ingénieux placage mais une unité interne et, pourrait-on hasarder, une voix. Loin de refléter un savoir spéculatif volontairement pédant et fraîchement compilé, le champ sémantique relatif à la résonance et aux consonances musicales a pour fonction de rendre plus concret et manifeste, par le truchement d'un art objet d'expérience, un réseau infini d'analogies qui sans cela risquerait de paraître subjectif, intellectuel et intransmissible. Les termes qui reviennent le plus fréquemment dans l'œuvre, à l'appui de développements purement musicaux ou bien comme métaphores, concernent les différents rapports et contribuent ainsi à faire de celle-ci une vaste combinatoire. Diapason, diapente et diatessaron définissent chacun un intervalle entre deux cordes, donc deux sons, lequel doit observer les rapports privilégiés définis par Pythagore, Platon et Boëce. Le chiffre sacré de 3 fonde le diapente ou quinte par la proportion d'une fois et demi (sesquialtère) et le diatessaron ou quarte par celle d'une fois et un tiers (sesquitierce). Le diapason (octave) qui correspond au rapport le plus simple de 2 : 1 peut être considéré comme la superposition de la quinte et de la quarte. C'est pourquoi B. de Brescia considère celui-ci comme la consonance « madonne et reine de toutes les autres, en elle incluses ».

Toutes ces définitions reposent sur les spéculations numériques tirées du *Timée* de Platon et de son lambda où sont disposés en progression arithmétique de raison 2 et 3 les nombres de 1 à 27 [1]. Le caractère fondamental et préalable de ces spéculations se marque

respondant au motet. La Boderie traduit le mot « modulus » indifféremment par mode ou motet. Sur l'évolution du motet au Moyen-Age et à la Renaissance, cf. J. Chailley in *Histoire de la Musique*, éd. Pléiade I, p. 760-768 ; cf. aussi, *ibidem*, p. 1175-1181.

1. Cf. Rivaud, Notice du *Timée*, éd. Belles Lettres, 1963, p. 43.

par le nombre de chapîtres que leur consacre au début de l'œuvre Georges de Venise en les illustrant de plusieurs grands tableaux chiffrés où seuls les multiples issus du triangle platonicien sont admis à correspondre à des consonances. Ils ont pour fonction de remplir tout l'espace qui sépare les termes [1] dans l'univers. Cependant Georges de Venise ne se borne pas à reproduire les tableaux de Boëce voire ceux de contemporains comme Gafurius [2].

Une autre proportion privilégiée, le sesquioctave d'où procède seul le ton parfait de proportion 9 : 8, n'est sans doute pas étrangère à ces spéculations : le novénaire ou ennéade est à la fois terme et retour à l'unité initiale. Ce processus involutif et circulaire est celui même des trois cantiques du *De Harmonia Mundi* où le thème final de chaque ton reprend sur un registre plus ample le thème initial [3]. De telles spéculations marquent la coupure existant entre théorie et pratique musicale puisque la première exclut, conformément aux principes de Pythagore et de Platon, la tierce dans la composition de l'accord parfait ; tierce qui eût introduit le nombre 5 étranger à la tétractys sacrée. Georges de Venise n'innove donc rien dans ce domaine, comme il apparaît dans ses tableaux. Il faut attendre Zarlino, franciscain comme Georges de Venise, et maître de chapelle de Saint-Marc avant Monteverdi, pour que la théorie rattrape son retard sur une pratique qui s'en souciait d'ailleurs peu. L'introduction de la tierce dans la théorie musicale menacera la belle ordonnance du système [4] et constituera l'un des éléments ou du moins l'un des signes du déclin du pythagorisme.

---

1. Les nombres de la tétractys pythagoricienne étaient eux aussi disposés en triangle, cf. Matila Ghyka : *Philosophie et Mystique du nombre*, Payot, 1952, p. 50.

2. Cf. *De H.M.* I, 5, 3-5 ; en particulier p. 159-161, et Gafurius : *De Harmonia Musicorum Instrumentorum*, passim.

3. Cf. également *Problemata*, V, 4, fol. 325 v° : « Sicut occurit in diapason : quod incipit ut more nostro loquamur a ♮ de natura gravi, et terminat in ♮ de natura acuta. Ubi eadem est nota, altera tamen et altera ratione. Siue (ut Graecos sequamur) incipit a Proslambanomene (quae adjecta dicitur, quia post omnes inventa) et terminat in Mese, quam mediam dicimus ; et inde ad Nete hyperboleon, i.e. ultimam excellentiam, constituit aliud diapason ubi notae sunt eaedem, sed natura diversa ».

4. I.e. à partir de la *Theorica Musica* de Fogliani (1529) mais surtout des *Istitutioni Harmoniche* de Zarlino, en 1558.

***

Il n'en reste pas moins vrai que tous les traités de musique et d'harmonie publiés à Venise pendant un siècle purent favoriser par leur nombre même un examen plus scrupuleux des problèmes. Eussent-ils en fait vu le jour s'ils n'avaient correspondu, parallèlement, à une intense production musicale dans la Venise du XVI[e] siècle ? Assurément ces traités, parmi lesquels le *De Harmonia Mundi*, restent largement théoriques, embarrassés de dogmes et de métaphysique jamais remis en question avant les progrès scientifiques du XVII[e] siècle, lequel représente bien une rupture dans tous les domaines. Tous cependant proposent des définitions et parfois les discutent comme notre traité. Tentatives certes timides mais qui tôt ou tard devaient amener à reconsidérer la théorie elle-même à la lumière de la pratique pour enfin les réunir [1]. L'on objectera que les mobiles de l'intérêt porté par Georges de Venise et d'autres aux problèmes musicaux sont décidément plus métaphysiques que scientifiques, de même que les spéculations numériques de Pythagore n'ont rien à voir avec les mathématiques postérieures. Ce problème d'une « science » au XVI[e] siècle fut trop souvent étudié pour qu'on l'envisage ici en détail.

Néanmoins, le *De Harmonia Mundi* mériterait sans doute de tenir sa place dans une histoire de la musique, tant par la fréquence des développements techniques que par son insertion dans le contexte vénitien évoqué précédemment.

L'hypothèse enfin que Georges de Venise ait lui-même pratiqué un art à quoi son état religieux le disposait ne paraît pas sans fondement. Les signes n'en sont point tant les innombrables analogies musicales, au demeurant fréquentes à l'époque, avec les planètes, le corps humain, les vertus de l'âme, ou encore avec l'architecture [2] (tous thèmes qui déborderaient ici notre propos) que l'importance du « phantasme sonore » dans le *De Harmonia Mundi* jusques et y compris dans sa genèse proprement physiologique.

Les vingt motets tirent sans doute leur origine des expériences

---

1. Cf. R. Klein in *La forme et l'intelligible*, NRF, 1970, p. 157, qui reconnaît dans le *De Harmonia Mundi* un intérêt nouveau pour le sensible.
2. Sur l'analogie tangible de l'espace en architecture et du son, cf. le *Parere* de Georges (1535) pour la reconstruction de San Francesco della Vigna et les analyses de R. Wittkower in *Architectural Principles in the age of humanism*, Londres, rééd. 1962, p. 102-114.

mystiques de Chiara Bugni, assorties de « visions musicales » que le Vénitien décrivit et vécut surement lui-même [1]. Terme et apex de l'œuvre, ces motets résument en la cité céleste toutes les harmonies possibles et donnent lieu à des évocations de musique totale. Musique religieuse bien évidemment, puisqu'aucun art ne saurait être gratuit ni profane, de même qu'aucune chose dans l'univers n'existe hors de Dieu. En ce sens il s'agit ici d'un retour à une musique « primitive » qui n'est que religieuse, toute sonorité devant contribuer à reconnaître le divin et à en proclamer les louanges. Les hôtes humains de la cité « tous chantent hymnes harmonieux au prince suprême, crians, dict S. Jehan, à haute voix et disans ainsi soit-il » [2]. La musique a une fonction extatique et frénétique, de type ficinien, qui trouve son épanouissement dans la danse. Au cour du banquet des épousailles, le vin allégorique sert à produire une fureur bachique « pour célébrer les vraies bacchanales et conduire les vraies charoles » [3].

Dans ce lieu céleste, où l'acoustique est meilleure que dans les théâtres conçus par Vitruve [4], résonnent non seulement les danses sacrées mais la voix humaine qui est première et précède en dignité la musica instrumentalis. La musica humana, première hypostase de la musica mundana, seule a la faculté de se réaccorder avec cette dernière. La voix humaine ne se conçoit que dans un chœur, le sacré n'étant susceptible que d'une approche collective : « Le chœur sans controverse démonstre tous ceux qui conviennent en charité mutuelle s'aymans réciproquement, ainsi qu'on a de coustume de célébrer au chœur les divines louanges en vers alternatifs » [5]. L'allusion, ici très concrète historiquement, touche le chant responsorial dans le psaume ou le cantique, où alternent en une distribution ternaire le refrain du soliste et le chœur [6].

---

1. Cf. son ms. inédit de San Francesco della Vigna sur la vie de Chiara Bugni, écrit entre 1504 et 1514 (une autre copie à la Bibl. Correr, Venise).
2. Cf. III, 8, motet 8, p. 775.
3. Cf. III, 8, m. 10, p. 783 : La Boderie traduit ainsi l'expression « ducere vera tripudia ». En fait les « tripudia », danse sautée antique, ne correspondent pas à la carole, danse médiévale en rond sur un tempo lent et accompagnée soit d'instruments soit de voix. Voir aussi I, 8, 1, p. 295. Cf. Margit SAHLIN, *Etude sur la carole médiévale : l'origine du mot et ses rapports avec l'Eglise*. Diss. Uppsala, 1940. Cette variante a un intérêt : celui de nous indiquer les orientations musicales qu'eut aussi La Boderie.
4. Cf. III, 8, m. 11, 1, p. 787.
5. Cf. III, 8, m. 11, 7, p. 794 : « ... sicut in choro divinae laudes alternis de more celebrantur. »
6. Cf. RIEMANN-LEXIKON (*Sachteil*), p. 787-798 s.v. responsorium. Sur le rôle éminent du soliste, cf. *De H. M.* I, 8, 1, p. 298.

L'énumération des divers instruments de musique n'est pas moins concrète, à propos desquels l'auteur prend soin de distinguer ceux qui sont en usage de son temps de ceux que cite David. La musique instrumentale, celle de la trompe, du psaltérion, de la harpe, de l'orgue (terme général pour désigner les instruments à vent), des cymbales et du tambour, tout en occupant la dernière place dans le onzième motet consacré aux instruments et se subordonnant à la voix [1], donne lieu à des métaphores nombreuses mais toujours référées à l'expérience. L'une des plus fréquentes est celle de « l'homme bien encordé » comparé à une lyre [2].

Mais la musique demeure avant tout texte chanté dont chaque mot, s'il est repensé et revécu avec toute sa charge affective, servi par l'exégèse des quatre sens, a une efficacité pour ainsi dire magique. En ce sens la musique par excellence est le Cantique des cantiques, sommet de tous les chants sacrés, dont la traduction en vers de Georges de Venise occupe une position centrale au sein des motets [3]. Le caractère musical de la métrique latine concourt autant que le contenu du texte à unir poésie et musique.

Une seule phrase évocatrice illustre mieux que toutes l'importance concrète de la musique dans le *De Harmonia Mundi* et rend compte de ce que nous appelions le phantasme sonore : « Mettans la dernière main à ceste ode dernière du dernier cantique (cantilenae novissimi cantici), nous imiterons selon nostre puissance les plus excellens musiciens, qui s'estudient tousjours de rendre le dernier accord et motet [4] le plus doux et agréable, et quelque fois sont ravis de si grande douceur, que s'ils n'estoient soubmis aux mouvemens temporels et s'ils ne défailloient travaillez de trop de labeur, ils continueroient le chant perpétuellement. Mais durans autant qu'ils peuvent, maintenant en fredons continuez, maintenant en muances et reprinses ne cessent point qu'ils n'ayent en tout contenté leurs oreilles » [5].

---

1. Cf. III, 8, m. 11, 7, p. 793.
2. Cf. III, 4, 6, p. 666 : « Non mediocri experientia comprobatum est nervos bene compositos in fidibus perculsis aliis alios resonare ».
3. Cf. III, 8, m. 12 en entier.
4. Mot rajouté par La Boderie.
5. Cf. III, 8, p. 730 : « ... nunc continuatis, nunc mutatis vicibus... » La Boderie prend de nouveau librement et délibérément parti, en musicien, dans sa traduction. Les fredons sont des ornementations (cf. *Larousse de la Musique*, I, p. 269) les muances des variations au terme de la gamme (cf. E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*, t. 5 s. v.), quand il y a changement de la signification, c'est-à-dire du degré, d'un son.

Au delà il n'y a que le silence, décrit dans la dernière page, silence qui fait aussi partie intégrante de l'œuvre musicale puisqu'il la transcende en la résumant dans ce moment de vacuité qui est plénitude.

***

Peut-être fut-ce en grande partie l'originalité d'une telle œuvre, unifiée et structurée d'une manière totalement inédite par la musique, qui frappa si vivement Guillaume Postel, lors de son premier long séjour à Venise en 1546-1549, que plusieurs décennies après il incitera probablement son disciple Guy Le Fèvre de la Boderie à la traduire. L'on se souvient que Postel composa sous la forme d'un placard un traité de musique [1], qu'il pratiqua celle-ci lui-même et entretint des relations avec un musicien [2]. L'on vient enfin de remarquer que La Boderie eut des préoccupations similaires dans sa traduction, ainsi que dans la *Galliade* (1578) [3]. Il n'est dès lors guère absurde d'en déduire que la musique loin de constituer un prétexte seulement métaphorique dans le *De Harmonia Mundi* représente un point de convergence assez concret pour qu'en découlent affinités et filiations parmi les admirateurs du Vénitien. C'est l'époque, on le sait, où la musique constitue le principe de liaison entre différentes traditions philosophiques et entre les divers champs du savoir, pour revêtir en outre une fonction politique bien précise.

La deuxième moitié du XVIe siècle français voit foisonner thèmes et textes relatifs à la musique. Cette même période fut aussi celle du plus grand rayonnement des œuvres du Vénitien. Ainsi conviendrait-il de réduire la part sans doute trop exclusive attribuée à l'influence ficinienne en France après 1550. Le *De Harmonia Mundi* doit être considéré, selon les justes allusions de F. A. Yates [4],

---

1. Cf. *Musices ex theorica ad praxim aptatae compendium* (Paris, 1552) cité in RISM (*op. cit.*, B VI 2), p. 665.
2. I. e. Martin de Paimpont, musicien de valeur qui avait en outre participé à la troisième expédition au Canada : cf. F. SECRET, *Notes sur G. Postel* in Bibl. d'Hum. et Renaiss. XXIII (1961), p. 367.
3. Charles Toustain de la Mazurie, poète et ami commun de La Boderie et de Vauquelin de la Fresnaye, pratiqua la musique et écrivit aussi sur ces sujets : cf. F. SECRET, *De quelques courants prophétiques et religieux sous le règne de Henri III* in Revue de l'Histoire des Religions, 1967, nº 1, p. 13-15.
4. Cf. *The French Academies in the Sixteenth Century*, Londres 1947, passim.

comme un texte fondamental pour comprendre les recherches musicales et philosophiques des premières académies sous les règnes de Charles IX et d'Henri III.

J.-F. MAILLARD.

A PROPOS DE DEUX ÉDITIONS CRITIQUES DE L'ŒUVRE DE FRANCESCO DA MILANO :

Méthodologie de la transcription des tablatures de luth et interprétation métrique de la musique du milieu du XVIe siècle.

Après avoir été de longues années pratiquement inaccessible, l'œuvre de Francesco da Milano, le célèbre luthiste du pape Paul III, vient de faire l'objet de deux éditions critiques parues presque simultanément, l'une américaine [1], l'autre italienne [2]. Il est regrettable que le manque de coordination des travaux d'éditions modernes de musique ancienne, au niveau international, aboutisse à un tel gaspillage d'efforts et de moyens financiers et que l'œuvre d'un compositeur — très importante certes — soit publiée deux fois dans la même année alors qu'il reste tant à faire encore. Mais, et ceci paraît plus grave, ces deux éditions critiques parallèles s'appuient sur des méthodologies tellement divergentes qu'on est en droit de se demander, à la lecture de l'une et de l'autre, s'il s'agit bien de la même musique. Quinze années après les travaux du colloque international « Le luth et sa Musique » organisé à Paris, sous la direction de Jean Jacquot, par le Centre National de la Recherche Scientifique, les solutions apportées aux problèmes posés par la transcription en notation moderne de tablatures de luth restent tellement diverses, voire opposées, qu'il ne peut en résulter dans l'esprit des luthistes actuels que trouble et confusion.

---

1. *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497-1543)*, Volumes I and II, edited by Arthur J. Ness, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1970.
2. *Francesco da Milano (1497-1543), Opere complete per liuto*, vol. I & II, Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiesa. Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1971-72.

***

L'édition italienne réalisée par Ruggero Chiesa s'ouvre sur une préface trilingue (italien, anglais, allemand) suivie de deux appendices (liste des sources imprimées et manuscrites, appareil critique). L'auteur explique dans la préface que l'intérêt actuel pour la musique de luth est essentiellement du aux guitaristes qui y trouvent un répertoire inépuisable. Cette remarque initiale constitue en fait la base de tout son travail de transcription qui, en dépit du titre de l'ouvrage — *Opere complete per Liuto* — est conçu pour la guitare (accord, notation, etc...). Nous reviendrons plus loin sur ce point. Une biographie sommaire du luthiste est ensuite présentée, surtout nourrie par l'article de H. Colin Slim [3] et y renvoyant pour plus de détails. On regrette le caractère sommaire des indications bibliographiques et quelques erreurs [4]. Une étude succincte de l'œuvre de Francesco da Milano parvient à la conclusion que ses compositions sont d'une extrême difficulté technique et, ce qui est beaucoup plus contestable, qu'elles sont assez mal adaptées aux possibilités de l'instrument [5]. Une brève discussion des termes *Ricercare* et *Fantasia* établit que ceux-ci sont utilisés d'une manière ambivalente au XVIe siècle et même attribués tour à tour aux mêmes pièces dans les différentes sources, ce qui n'empêche pas l'éditeur de proposer une double numérotation (60 ricercari et 41 fantasie imbriqués les uns parmi les autres en fonction de la chronologie) dont la complication semble bien inutile. L'auteur présente enfin rapidement les divers types de tablatures rencontrés dans les sources de l'œuvre du luthiste ainsi que les problèmes posés par la transcription en général. Le premier appendice contient un classement chronologique des sources imprimées et des manuscrits utilisés et le second, très volumineux, (114 pages) présente l'ensemble des variantes rencontrées dans les sources concordantes, classées pièce par pièce. Ces variantes sont données tantôt en transcription *subjective*, selon l'expression de l'auteur, c'est-à-dire interprétative, tantôt en tablature. Ce travail considérable de relevé des variantes est finalement d'une

---

3. H. Colin SLIM : « Francesco da Milano. A Bio. Bibliographical Study », *Musica Disciplina* XVIII, 1964 (p. 63 et suiv.).
4. En particulier à propos d'Albert de Rippe (p. IX) qui n'est pas mort en 1559 mais en 1551.
5. Voir p. XI.

utilisation difficile car celles-ci ne sont pas signalées dans le texte musical lui-même. Ainsi, pour une pièce donnée, une source principale sert de base à la transcription, mais celle-ci utilise des variantes empruntées à d'autres sources, sans les expliciter ; un tel panachage des sources semble bien contestable sur le plan de la rigueur scientifique de l'édition de textes [6]. La tablature n'étant pas reproduite en regard de la transcription, le lecteur ne peut jamais se référer au document original et doit donc subir l'interprétation de l'auteur sans jamais pouvoir en juger le bien-fondé. D'autre part, les indications de doigtés précisés par la tablature sont remplacées dans la transcription par des chiffres entourés de cercles, représentant le numéro de la corde, qui alourdissent considérablement la notation.

La transcription de R. Chiesa est rédigée manifestement pour la guitare [7]. Entièrement écrite en clé de Sol, sur une seule portée, elle est notée, évidemment, à l'octave supérieure des sons réels. Aucune réduction des valeurs de durée de la tablature n'est effectuée (la semi-brève est transcrite par la ronde) ce qui permet de n'utiliser que très rarement les ligatures rendues nécessaires par les valeurs brèves. Heureusement, car écrire trois ou quatre parties polyphoniques avec leurs hampes et leurs ligatures propres, sur une seule portée, donnerait des résultats graphiques proprement illisibles. La réduction des valeurs de durée à la moitié ou au quart, selon les cas, nous semble pourtant préférable — à condition d'écrire sur deux portées — parce que le jeu des ligatures devient possible et permet une rédaction beaucoup plus claire du texte, faisant apparaître avec évidence respirations, césures, cadences et groupes métriques binaires ou ternaires.

La conséquence directe de l'équivalence des durées choisie pour cette édition est que les barres de mesures reproduisent exactement les barres de tactus de la tablature et donc qu'aucune interprétation métrique n'est tentée. La musique de Francesco da Milano se trouve donc présentée ici comme le fauve défiguré par les barreaux de sa cage évoqué par O. Gombosi [8]. L'édition

---

6. Voir par exemple le début de la fantaisie XIII, p. 99, qui emprunte, sans le mentionner, les deux premiers tactus au manuscrit de Bruxelles alors que l'ensemble utilise comme source principale l'*Intabolatura... di M. Francesco Milanese...* Venetia, A. Gardane, 1547.

7. L'accord choisi — Mi 1, La 1, Ré 2, Fa ♯ 2, Si 2, Mi 3 — est celui qui se rapproche le plus de la guitare à six cordes actuelle.

8. O. Gombosi, « A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance » dans *La musique instrumentale de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, C.N.R.S., Paris, 1955 (p. 165).

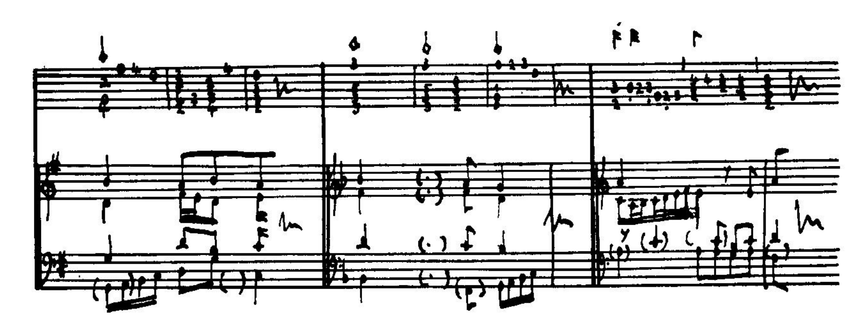
américaine d'A. J. Ness que nous allons décrire à présent adoptant sur ce problème de l'interprétation métrique une attitude totalement opposée, nous reviendrons à la fin de cet article sur cette question importante.

***

L'édition d'Arthur J. Ness regroupe la totalité de l'œuvre de Francesco da Milano dans un même volume broché. De nombreuses illustrations permettent d'examiner les divers types de tablatures rencontrés dans les sources [9]. L'introduction comporte une partie biographique citant un récit très intéressant extrait du *Solitaire Second* de Pontus de Tyard [10], décrivant une improvisation du luthiste et une analyse assez rapide du style des compositions. L'exposé des principes d'édition et de transcription, en tête duquel figure, à juste titre, le nom d'Otto Gombosi, bien que très condensé, suffit à situer ce travail à l'opposé du précédent. La multiplicité des éditions et des manuscrits originaux pose la délicate question du choix de la source à utiliser. L'auteur choisit de reproduire intégralement la tablature de la version « la plus exacte » ou « la moins ornementée » de chaque pièce. Cette position l'amène à utiliser, selon les cas, l'un ou l'autre des documents, sans ligne de conduite, à notre avis, suffisamment rigoureuse. Qu'est-ce que la version « la plus exacte » ? Vraisemblablement, selon l'auteur, celle qui semble contenir le moins d'erreurs. Mais, dans ce domaine, si les fautes grossières de la tablature sont aisément repérables, la plupart du temps, il est bien délicat de savoir s'il y a erreur ou non. La meilleure conduite à adopter est de rester le plus fidèle possible à l'original. Aussi A. J. Ness a-t-il tendance à corriger d'une manière abusive ce qui lui paraît fautif dans la source. Voici quelques exemples :

9. Un seul type manque, celui rencontré dans les deux livres récemment retrouvés par Yves Giraud (voir *Revue de Musicologie*, 1969, p. 217-219) et conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris : *Intavolatura de Viola overo Lauto... Libro Primo (Secondo) della Fortuna*, Naples, Sultzbach, 1536. Il s'agit d'une « nouvelle tablature » dans laquelle le chiffre o disparaît, le 1 désignant la corde à vide, etc... Cette invention n'apporte, semble-t-il, rien de nouveau. La découverte de ces volumes eut lieu au moment de la mise sous presse de cette édition et l'auteur s'en explique dans une note à la page 11. Heureusement, ils ne contiennent aucune pièce nouvelle sinon le Ricercar XXIII de l'édition Chiesa dont A. J. Ness ne donne que la fin (nº 95, p. 246) d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, Rés. 249 (fol. 56).

10. Texte signalé par Joel E. Newman dans *Francesco Canova da Milano*, thèse non publiée, New York University, 1942.



N. B. L'auteur utilise les parenthèses pour indiquer les corrections qu'il effectue de lui-même.

La plupart de ces corrections sont dictées par le souci de reconstituer une polyphonie continue (continuité des parties intermédiaires) de type vocal. Elles alourdissent le plus souvent le tissu contrapunctique très aéré, propre au luth. Par contre, l'auteur s'interdit de modifier la tablature originale choisie et placée en regard de sa transcription interprétative. Il reproduit intégralement les erreurs manifestes qu'elle peut contenir même si celles-ci sont corrigées dans des sources concordantes [11]. Il ne peut en résulter que des inconvénients pour les luthistes qui lisent la tablature directement, et ils sont nombreux. On s'explique mal comment concilier d'une part l'excès de scrupules manifesté par l'auteur dans la reproduction fidèle de la tablature (erreurs y compris) et d'autre part, la facilité avec laquelle il la corrige dans ses transcriptions [12]. Les variantes et les notes critiques sont exclues du volume et proposées au lecteur sous la forme d'un micro-film à demander spécialement à l'éditeur. Ceci ne facilite pas le travail.

Le choix des versions moins ornées est également contestable étant donné que Francesco da Milano était avant tout un virtuose de son instrument et que la richesse de l'ornementation fait partie intégrante de son style instrumental. Heureusement, quelques pièces ornées transcrites en appendice, permettent d'apprécier la nature et l'ampleur de cette ornementation.

L'orthographe des transcriptions d'A. J. Ness appelle un certain nombre de remarques intéressantes.

11. Voir par exemple : p. 36, tactus 46 ; p. 38, tactus 12 ; etc...

12. Par contre, l'accord initial de septième majeure du nº 103 (p. 269), pour le moins erroné, ne fait l'objet d'aucune correction.
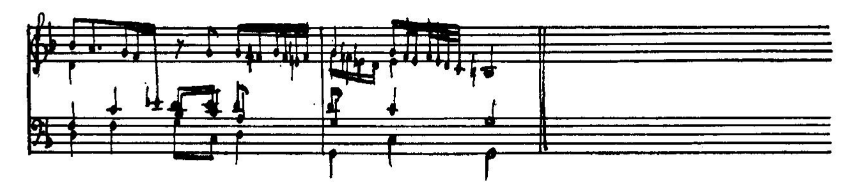
Réduction des valeurs de durée de la tablature

L'auteur en utilise deux, au quart et à la moitié, selon qu'il s'agit de musique profane (Ricercars, Fantaisies et Chansons) ou de musique religieuse (motets). Cette discrimination n'est, au fond, pas justifiée car la réduction des valeurs a surtout comme intérêt de faciliter l'écriture et donc la lecture de la transcription. Or celle des pièces religieuses n'est pas plus surchargée de valeurs brèves que celle des pièces profanes. La décision de l'éditeur nous semble assez subjective ; la blanche, unité de temps, donnerait-elle plus de gravité à la notation des motets ?

Réalisation des structures polyphoniques
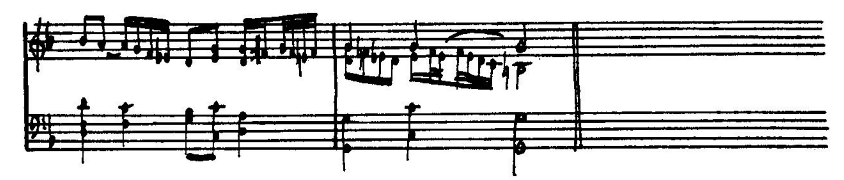
Le souci constant de l'auteur est ici de reconstituer dans sa transcription la continuité des diverses parties polyphoniques. Il aboutit ainsi, à notre avis, à une fausse écriture vocale pour le luth dont la complication donne des résultats parfois absurdes. Une polyphonie vocale *réduite* en tablature de luth n'est plus une polyphonie vocale. L'œuvre est devenue autre, l'instrumentiste « tenant » la polyphonie dans une seule main, dans un geste complexe certes, mais unique, opposé à la conception pluri-linéaire de la pièce vocale. L'arrangement instrumental est justement le lieu privilégié, à cette époque, où s'élabore un nouveau type polyphonique, propre à l'instrument, dans lequel des groupes accordiques denses viennent s'opposer à des passages linéaires, où les voix intermédiaires perdent peu à peu leur continuité de pur jeu de hauteurs pour acquérir des fonctions — capitales dans le style du luth — d'accentuation rythmique, de variation d'intensité et de timbre. Reconstituer la pièce vocale dans la transcription nous semble aller en sens inverse du travail effectué par le luthiste. Cela aboutit également à des résultats graphiques compliqués qui ne sont que des jeux d'écriture sans rapport avec la réalité sonore. En voici un exemple :

Ex. 4.
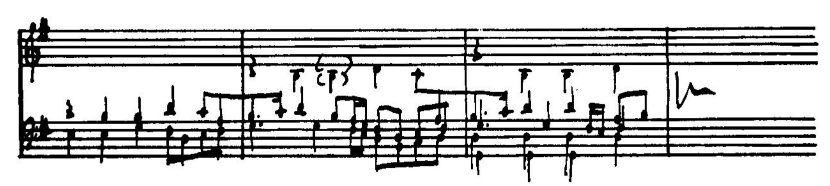


La version suivante, du même passage, ne serait-elle pas plus économique et plus suggestive ?

Ex. 5.
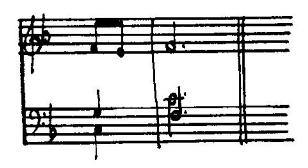


Le souci de conserver à tout prix la continuité des voix intermédiaires conduit A. J. Ness à des réalisations caricaturales :

Ex. 6.
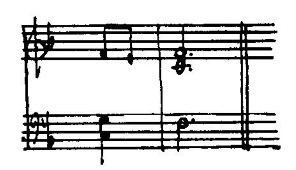


Très souvent la cadence finale fait apparaître, pour éviter les quintes consécutives (règle d'écriture vocale), le saut d'octave de la basse, caractéristique de la formule cadentielle courante à la fin du XV[e] et au début du XVI[e] siècles mais déjà périmée vers 1540-1550. Il semble évident que ce mouvement des voix n'a plus aucun sens sur l'instrument :

Ex. 7.
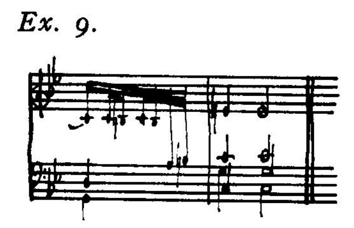


Pourquoi ne pas écrire tout simplement :

Ex. 8.
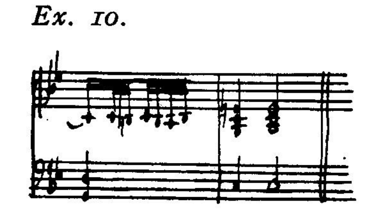


Citons un dernier exemple :

Ex. 9.



que nous proposons de noter de la manière suivante :
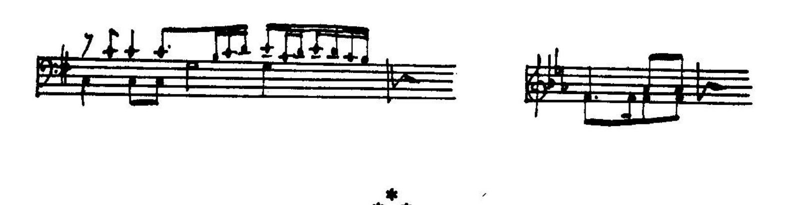
Ex. 10.



Logiquement, le choix d'une reconstitution de caractère linéaire et vocale de la polyphonie devrait conduire à une utilisation unifiée des signes de silence indiquant la continuité virtuelle des parties. En fait, pour ne pas surcharger l'écriture, A. J. Ness supprime largement ces signes, aussi bien dans les voix intermédiaires que dans les extrêmes. Cette économie de silences, très justifiée, aurait toutefois intérêt à être plus systématisée et utilisée d'une manière unifiée tout au long du volume.

Signalons enfin quelques détails d'écriture qui nous semblent difficiles à admettre :

Ex. 11.



***

C'est sur le plan de l'interprétation métrique de la tablature que nos deux éditions sont le plus radicalement divergentes. Nous voudrions montrer, à la suite de recherches effectuées avec André

Souris sur l'œuvre d'Albert de Rippe [13] qu'il est possible de se situer, sur ce point, à égale distance de la position strictement non-interprétative défendue par l'école issue des travaux de Léo Schrade (représentée ici par R. Chiesa) et la position adoptée par O. Gombosi (représentée ici par A. J. Ness) où l'interprétation devient abusive et finalement très éloignée de la réalité métrique de la musique du XVIe siècle.

Il nous semble illogique de proposer une interprétation des structures polyphoniques en dehors de toute interprétation métrique. C'est pourtant le cas des transcriptions de R. Chiesa. A tout prendre, l'exécutant a beaucoup plus besoin, aujourd'hui, d'informations dans le domaine si délicat et si subtil de la métrique de la Renaissance que dans celui de la reconstruction de la trame contrapunctique relativement aisée à réaliser, dans la majorité des cas, à partir de la tablature. C'est pourquoi l'interprétation métrique nous paraît absolument nécessaire et, à cet égard, nous partageons tout à fait le point de vue de Gombosi et de Ness. Toutefois celle-ci doit reposer sur une méthode rigoureuse et non consister à placer des barres de mesures regroupant plusieurs tactus selon l'inspiration du moment, au fil des cadences. Cette méthode doit s'appuyer sur une analyse approfondie de la structure de la pièce totale et non pas sur l'intuition trop subjective du jeu des appuis transitoires du discours musical.
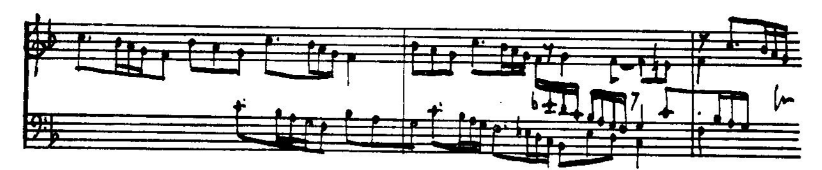
L'interprétation métrique s'exerce essentiellement à deux niveaux : celui du regroupement des micro-valeurs en petits ensembles reliés par une ligature et celui du regroupement des tactus de la tablature en mesures.

Au premier niveau, nous remarquons que A. J. Ness cherche constamment à faire apparaître des ensembles ternaires dans un contexte binaire de manière à souligner la souplesse des combinaisons de durées. Cette attitude systématique nous semble contestable car elle aboutit à la suppression de la notion de syncope ou de contretemps ; elle ôte la surprise des accentuations inattendues, si expressives aux cordes pincées à la main, venant contrarier la régularité de la pulsation ; elle amollit le déroulement sonore en faisant se succéder des temps inégaux. Un exemple sera plus facile à comprendre :
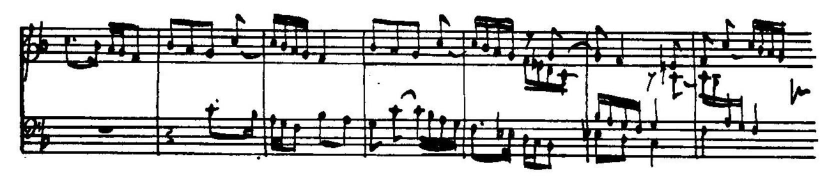
---

13. J. M. VACCARO, *Œuvres d'Albert de Rippe*, vol. I, Fantaisies, Corpus des luthistes français, C.N.R.S., Paris, 1972.

Ex. 12.



A cette version de Ness nous préférons une écriture plus nerveuse, syncopée et aussi beaucoup plus simple à lire :

Ex. 13.



Au second niveau Ness utilise des mesures regroupant de deux à onze tactus, utilisées diversement au cours des pièces et sans logique interne apparente. Nous ne pensons pas que la sensibilité musicale du XVI[e] siècle ait perçu des ensembles assymétriques de 5, 7, 9 ou 11 temps comme des unités métriques à la manière de certaines musiques d'Europe Centrale ou encore de certaines compositions modernes. La sensibilité métrique du XVI[e] siècle est, au contraire, fortement marquée par l'opposition entre la division en trois ou en deux, issue de la pratique des modes et des prolations parfaits ou imparfaits. Cette opposition entre binaire et ternaire nous paraît fondamentale dans cette musique et c'est pourquoi nous pensons préférable de s'en tenir uniquement à des regroupements de tactus par deux ou par trois. Au delà, on ne manque pas de tomber dans une subjectivité qui retire tout intérêt à l'entreprise d'interprétation métrique utile à la compréhension du fonctionnement du langage et éclairante pour l'interprète moderne. L'absence d'interprétation préconisée par Schrade nous semble alors préférable à cette anarchie.

La place manque ici pour exposer complètement la méthode que nous avons adoptée pour la transcription de l'œuvre d'Albert de Ripe et qui semble s'adapter parfaitement à la musique de Francesco da Milano [14]. Sommairement, cette méthode repose sur

---

14. Cette méthode est exposée dans son ensemble dans l'introduction de l'ouvrage signalé à la note 13.

les principes suivants, tirés d'une observation attentive de la musique du milieu du siècle :

Opposition binaire-ternaire : Aux deux niveaux de la division et du groupement des tactus (ou encore de la division du temps et du groupement des temps en mesures) on constate l'existence de deux types métriques opposés : le type binaire et le type ternaire. Au niveau inférieur, celui de la subdivision en micro-valeurs de l'unité de battue, la métrique binaire ou ternaire est rendue explicite par le jeu des ligatures. Au niveau supérieur, celui du groupement des tactus, la métrique binaire ou ternaire est exprimée par des mesures à deux ou à trois temps.
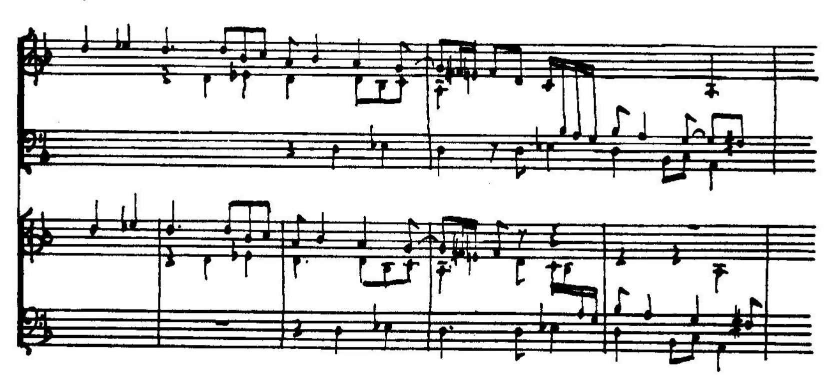
Particularités métriques des régions cadentielles : les cadences, qui assument le rôle de ponctuation de la phrase musicale, sont le siège de phénomènes métriques opposés et complémentaires :
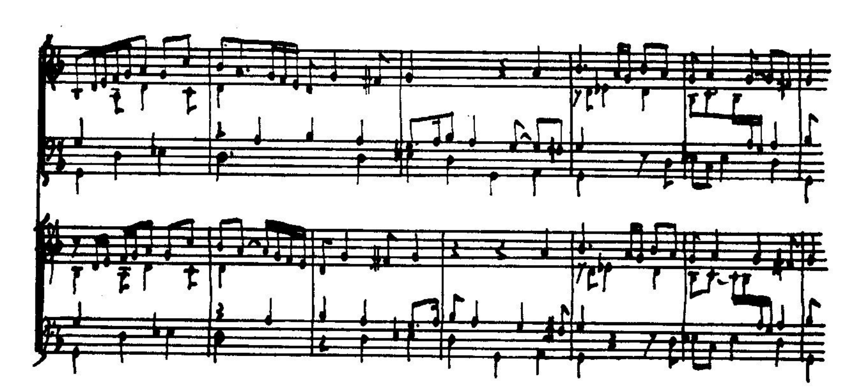
— *dilatation métrique :* la région pré-cadentielle est souvent le lieu d'un élargissement métrique propre à épanouir le mouvement de la phrase avant le posé cadentiel final. Il s'agit là, en quelque sorte, d'un « ritenuto » écrit. Ainsi, un passage binaire (mesure à deux) se terminera souvent par une mesure à trois et, de même, un passage ternaire par une mesure à quatre.

— *contraction métrique :* la région post-cadentielle peut être le lieu du phénomène inverse de contraction. Après l'appui cadentiel, la phrase suivante repart immédiatement, écourtant la durée normale du repos cadentiel, faisant ainsi se succéder deux appuis. Ce fait, responsable de l'élan inattendu et expressif de la nouvelle phrase après le posé de la précédente, a sans doute été observé par tous ceux qui pratiquent la musique du XVIe siècle. Une telle contraction amène logiquement une mesure à un temps dans un contexte binaire et une mesure à deux temps dans un contexte ternaire.

Ce modèle, reposant sur une observation minutieuse de la musique elle-même, permet de réaliser une interprétation cohérente et homogène des phénomènes métriques non explicités par la notation en tablature sans pour autant tomber dans la subjectivité pure. Nous le proposons à la réflexion et à la critique des musicologues intéressés. A titre d'exemples, nous présentons maintenant deux passages de Francesco da Milano tels qu'ils sont compris par A. J. Ness (1er système) et tels que nous proposons de les interpréter (2e système) :

Ex. 14.
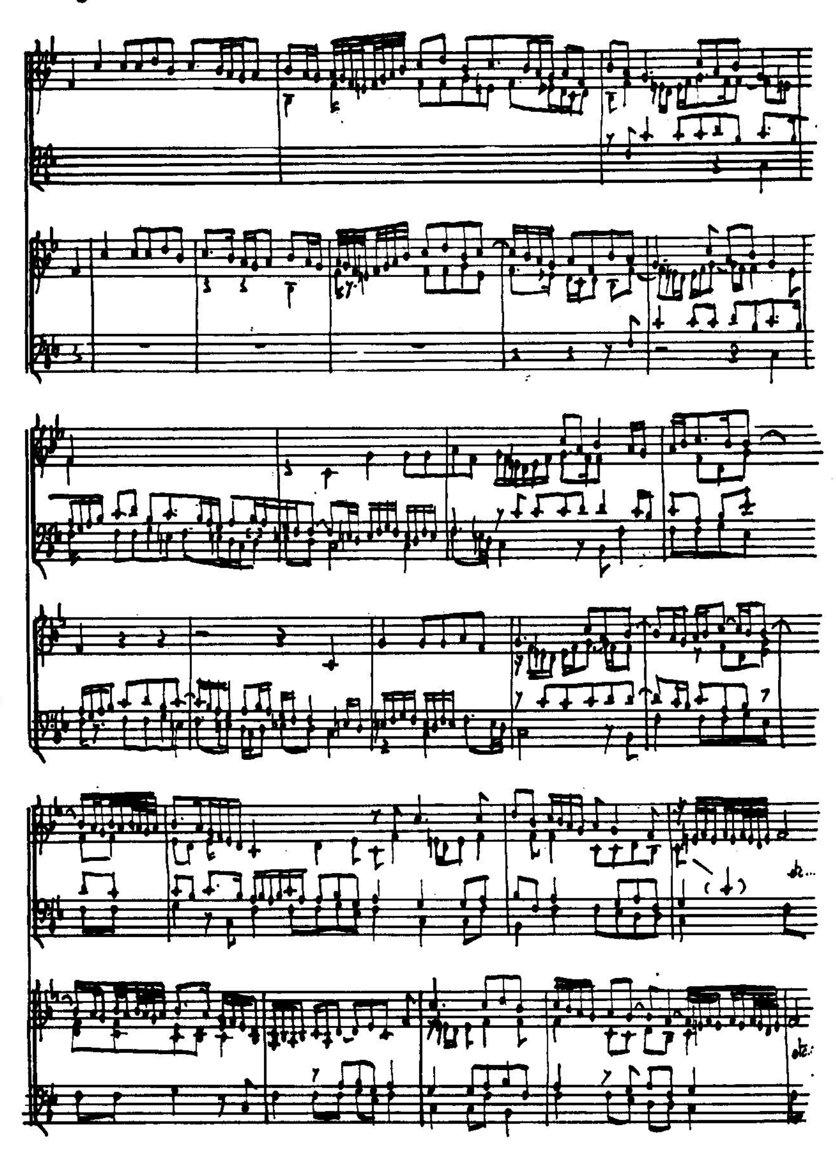




Dans l'exemple suivant (15) l'interprétation fait apparaître avec évidence que l'ensemble de la séquence choisie se trouve comme fondue dans un « moule métrique » bien défini et original par rapport à d'autres séquences ou d'autres pièces. Ce « moule métrique », qui est un élément important de la forme sonore imaginée ici par Francesco da Milano, peut s'exprimer de la manière suivante :

$$\begin{array}{r} (4 \times 3) + 4 \\ 3 + 4 \\ (4 \times 3) + 4 \\ 3 + 4 \end{array}$$

(ceci représente les combinaisons de mesures à trois)
et de leurs élargissements à quatre).

Ex. 15.



Comment saisir cette caractéristique capitale de la forme de l'œuvre dans la succession de mesures diverses proposée par A. J. Ness ?

6 + 6 + 5 + 5 + 4 + 5 + 3 + 8 + 4 + 3[15]

***

Il est bien évident que le modèle d'interprétation métrique exposé rapidement dans cet article, ne concerne pas seulement la musique de luth bien qu'il ait été élaboré pour résoudre le problème spécifique de la transcription interprétative des tablatures[16]. En réalité, il peut s'appliquer à toute espèce de musique de la même époque, vocale et instrumentale, car il tente de saisir et d'expliciter un phénomène qui appartient en propre au langage musical de ce temps. Outre qu'il permet de résoudre le problème des barres de mesures dans les éditions modernes de musique du XVIe siècle, il révèle un caractère spécifique et fondamental la musique de cette époque, l'existence d'un « moule métrique » de la totalité polyphonique. Au plus haut niveau, celui de la pièce totale, ce « moule métrique » exprime un des aspects les plus significatifs de la forme sonore. On se rend compte alors de la richesse d'imagination dont ont fait preuve les compositeurs de cette période, de la subtilité et du raffinement avec lesquels ils ont structuré le temps propre à chacune de leurs créations. On saisit par là même un des éléments les plus essentiels de toute invention musicale.

J. M. VACCARO.

15. Ajoutons qu'il paraît bien incompréhensible que cette première séquence de la fantaisie s'achève, dans cette version, sur le second temps de cette dernière mesure à trois.

16. On me permettra de faire remarquer ici que le travail de transcription, conçu de cette manière, est tout autre chose qu'une activité mécanique et sans intérêt, telle qu'elle est considérée en général par les musicologues.

CORRESPONDANCE
SAINT-SAËNS FAURÉ

Textes établis et présentés
par
Jean-Michel NECTOUX

II

1862-1912

LES cent trente sept lettres qui suivent représentent la totalité des lettres à ce jour connues de Saint-Saëns à Marie et Gabriel Fauré et des réponses qu'ils écrivirent. Le nombre des documents perdus semble peu élevé. Il est fait allusion à une dizaine de lettres ou billets égarés ou détruits ; nous les avons signalés en note.

Saint-Saëns conserva dès l'origine les lettres de son élève. On lui doit la chance de lire les cinq lettres de 1862.

Fauré n'a malheureusement pas fait preuve du même souci de conservation. Les lettres de Saint-Saëns des années 1860-70 sont pour la plupart perdues et très probablement détruites. Le séjour de Fauré à Rennes à partir de 1866, son retour à Paris en 1870, ses déménagements successifs n'ont pas favorisé la conservation de cette correspondance ; surtout, le fait que ces lettres pussent avoir dans l'avenir un quelconque intérêt, à fortiori qu'elles fussent éditées, n'effleurait pas l'idée du jeune Fauré. Dans une lettre à sa femme du 28 septembre 1896, Fauré donne de lui-même ce portrait à Rennes : « Je recherche ce que je pensais alors et je me souviens que je ne pensais *rien*, ayant une médiocre idée de moi-même, une grande indifférence totale, sauf pour les

belles choses et les esprits considérables, mais sans l'ombre d'ambition. Quel type !... »[1].

C'est d'ailleurs un trait général de la vie de Fauré qu'il dispersa les lettres qu'il recevait, ses manuscrits même, jusqu'au moment où il épousa, en 1883, Marie Fremiet. Il avait alors trente huit ans ; aussi toute sa jeunesse est-elle mal connue. Nous donnons également les lettres de Saint-Saëns à Marie Fauré et les réponses de celle-ci car elles éclairent le caractère familial des relations de Saint-Saëns avec Gabriel, Marie Fauré et leurs deux fils : Emmanuel et Philippe.

Ces documents sont inédits, à l'exception de deux lettres de Saint-Saëns (1er janvier 1892 et 22 avril 1900, lettres XV et XXXV)[2]. Les lettres de Fauré ont été léguées par Saint-Saëns au Musée de Dieppe (fonds Saint-Saëns), celles de Saint-Saëns sont conservées dans la famille de Gabriel Fauré.



Nous donnerons quelques indications sur la méthode suivie dans ce travail d'édition.

Le problème le plus difficile auquel nous ayons été confronté fut celui de la datation. Fauré ne date presque jamais ses lettres, sauf à la fin de sa vie. Par bonheur, Saint-Saëns avait conservé les lettres de Fauré dans leurs enveloppes d'origine. La lecture des cachets postaux (abréviation C.P.) donne une date précise, à un ou deux jours près ; les indications de jour données explicitement ou implicitement par les correspondants permettent de parvenir à une précision absolue grâce au calendrier perpétuel[3].

Saint-Saëns datait le plus souvent ses lettres, mais Fauré n'a presque jamais gardé les enveloppes qui les contenaient. Quelques lettres ou billets de Fauré étant également sans enveloppe, il nous a fallu recourir à la datation par le contexte pour les lettres de Saint-Saëns non datées et celles de Fauré sans enveloppe. Nous avons rencontré quelques contradictions chronologiques qui trouvaient leur source dans une erreur de date du scripteur (erreur

---

1. *In* : *Lettres intimes*, p. 23.
2. Publiées par Philippe Fauré dans sa biographie déjà citée, pp. 51-52 pour la lettre XV (dans la nouvelle édition) ; pl. 16 dans l'iconographie de la 1re édition, Rieder, 1929, pour la lettre XXXV). La planche 30 de cette même édition reproduit la première page seulement de la lettre VIII bis.
3. Nous avons utilisé celui figurant dans la livre de A. GIRY : *Manuel de diplomatique*, Hachette, 1894.

de mois, ou d'année, particulièrement au mois de janvier) ou une interversion de lettre et d'enveloppe. Les recoupements biographiques ont alors pris tout leur intérêt.

La biographie minutieuse de Saint-Saëns par Jean Bonnerot complétée par les travaux d'Yves Gérard nous ont été d'un grand secours. En revanche, la biographie exhaustive de Fauré reste à écrire.

— Les principes de l'édition critique d'une correspondance restent débattus, le colloque tenu sur ce sujet par la Société d'histoire littéraire de la France le 20 avril 1968 [1] a vu s'opposer les tenants, à vrai dire rares, de la transcription intégrale des textes, et ceux de la correction des fautes, d'orthographe notamment qui rend la lecture plus agréable et dispense des « sic » déplaisants. Nous avons rectifié l'orthographe chaque fois qu'il était nécessaire, il suffira de préciser ici que les fautes sont assez nombreuses dans les lettres du jeune Fauré, comme on pourrait s'en douter ; celles de Saint-Saëns sont plus rares, et dûes souvent à une trop grande hâte. Saint-Saëns était un infatigable épistolier, il lui arrivait d'écrire quatorze lettres et plus dans la même journée ! La graphie très cursive de ses lettres pose parfois des problèmes de lecture assez difficiles. Signalons aussi que nous avons uniformisé quelques usages typographiques souvent oubliés par Fauré, quelquefois par Saint-Saëns (les titres d'œuvres soulignés en particulier).

En revanche, nous avons choisi de conserver la ponctuation originale car elle nous semble faire partie intégrante de la pensée des correspondants. De même pour l'emploi des abréviations ou indications d'heures en chiffres qui donnent la mesure de la rapidité de la pensée ou de la hâte du scripteur. Nous avons aussi conservé l'orthographe des noms parfois fantaisiste, surtout chez Saint-Saëns. Ces variations indiquent une familiarité plus ou moins grande avec les personnes citées, à une époque donnée. Nous avons bien entendu rectifié en notes ces fautes qui peuvent prêter à confusion. On trouvera dans l'index les dates des personnes citées ou implicitement nommées.

---

1. *Les Éditions de correspondance,* Publication de la Société d'histoire littéraire de la France. — A. COLIN, *1969*. (Correspondance de Rousseau, Voltaire, Sand, Balzac, Mallarmé).

***

Les cinq premières lettres de Fauré que l'on va lire sont, avec deux billets de 1855 [1], les documents authentiques les plus anciens à nous être parvenus. Elles apportent sur l'adolescence de Gabriel Fauré des indications psychologiques de première importance (Fauré a dix-sept ans en 1862) ; c'est dans cet esprit qu'il faut les lire. Le mélange de sensibilité candide et de farce qu'elles recèlent ne s'effacera jamais complètement de la personnalité du musicien. Dans la seule réponse de Saint-Saëns qui ait été conservée de cette époque (Lettre III), le professeur semble de connivence avec l'élève, il utilise le même ton persifleur, fait les mêmes allusions plaisantes.

La biographie de Fauré, comme celle de Saint-Saëns d'ailleurs, est trop mal connue dans les années 1860 pour que les détails de ces allusions puissent être expliqués. Il suffit de savoir que Saint-Saëns vient pour un bref séjour chez les parents de Gabriel Fauré, à Tarbes, pendant les vacances de l'été 1862. La famille est nombreuse : Fernand, frère aîné de G. Fauré, leur sœur Rose et son mari Casimir Fontes ; il y a également beaucoup d'amis : Henriette et Albert Sourrieu, les Cabanel, les Caron, les Morgand, Mlle Léon ; et l'on excursionne dans la région : Cirque de Gavarnie, Bagnères de Bigorre, Pierrefitte-Nestalas...

I

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Académie de Toulouse
Ecole Normale de Tarbes.

Tarbes, le 12 août [2] [en fait septembre] 1862

Enfin je crois être sur le point d'être tout à fait rétabli... Mes maux de tête constants ont cessé et l'on n'a plus rien redouté de grave en fait de mal. Ceci vous est parfaitement égal, je le sais, c'est bien pour ça aussi que je vous l'annonce. Ce qui vous flattera davantage, c'est tout le plaisir que m'a fait votre lettre [3] ce sont tous les remerciements que

---

1. Édité, par Philippe Fauré-Fremiet, *in* : *Gabriel Fauré*, pp. 31-32.
2. Fauré fait en effet allusion à un « fameux jour » passé avec Saint-Saëns et le groupe des amis de Tarbes à Bagnères-de-Bigorre. Monsieur Michel Fabre nous a indiqué qu'il devait s'agir d'un concert. L'*Ère républicaine* (11e année, no 101, 30 août 1862, p. 2) donne en effet le compte-rendu d'un concert donné le 27 août à Bagnères par Saint-Saëns, Jules Lasserre et Max Mayer ; Fauré date donc par erreur sa lettre du 12 août : il faut certainement lire septembre.
3. Lettre perdue.

vous envoient pour vos compliments, mes parents d'abord, Mr Caron et ses dames ensuite.

On me parle de vous à ce point que ça deviendrait une scie si jamais je pouvais me lasser d'entendre faire et de faire moi-même votre éloge.. C'est la première fois que je vous dis quelque chose d'agréable n'allez pas le prendre pour une flatterie.

Tout le monde déplore votre départ ce qui n'empêche pas tout le monde de s'amuser de temps en temps. Moi je joue dans ces circonstances un rôle assez triste vu l'état de ma santé. Mais je vais reprendre bientôt j'espère la gaîté d'uniforme dans ces réunions. Mardi nous avons été tout près d'ici faire une partie avec la famille Sourrieu, enfin les mêmes personnes que le fameux jour de Bagnères. Là aussi nous avons trouvé une table dressée sous une tonnelle et une hospitalité charmante.

On s'est beaucoup amusé ; moi j'ai tout considéré d'un œil mourant et je suis rentré bien fatigué.

Melle Henriette est toujours charmante (c'est de la belle qu'il est question) quant à la laide grâce à vous elle n'est plus aussi sciante. Vous m'avez arraché une terrible épine du pied et je vous dois une fière chandelle !

Aussitôt que je serai bien je pataugerai de mon mieux ce que vous daignez appeler votre petite saleté. Vous savez pourquoi je la jouerai ? C'est à cause de son majeur qui m'aime beaucoup et que j'aime beaucoup [1].

Melle Léon sort d'ici c'est vous dire qu'elle va bien. Les dames Cabanel sont aussi venues aujourd'hui : je leur ai fait part de vos compliments qu'elles ont acceptés avec enthousiasme.

Je relisais tout à l'heure une description de Gavarnie : on y parle de l'ascension à la brèche de Roland il paraît que c'est très faisable et très beau : il faudra y songer l'année prochaine.

En attendant cette époque qui vous ramènera je l'espère à notre bonne amitié à tous et aux soins de ma mère qui est triste de ne plus vous gronder, je vous embrasse de tout mon cœur.

Votre tout dévoué
Gabriel Fauré.

Mes parents vous font bien leurs compliments et présentent avec moi leurs hommages à ces dames [2].

Devant moi je vois une gravure qui représente un éléphant... et cet éléphant... c'était..... [3] allons tant mieux

---

1. Il s'agit probablement de la transcription par Saint-Saëns de l'*Ouverture* de la *28e Cantate* de Bach, pour piano (en ré majeur) dédiée à Fauré, ce qui explique le majeur qui « m'aime beaucoup » et le « pataugerai » qui évoque la difficulté pianistique de cette transcription.

2. Madame Saint-Saëns mère et sa tante, Charlotte Masson.

3. Suit un petit dessin caricatural représentant un profil d'homme au nez retroussé.

Vos lettres sont tellement charmantes affectueuses et amusantes que si je ne craignais pas d'être sciant je vous prierais et pour moi et pour mes parents que vous nous donniez quelques fois de vos nouvelles. Voulez-vous ?

L'écureuil se porte bien. Les canards barbotent toujours dans le ruisseau et Fernand donne toujours des répétitions. Pour se distraire il se redit... c'était en 1293... la Bourgogne était heureuse et... l'échelle de soie... etc... etc...

c'était ma mère !!!!!

II

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

Académie de Toulouse
Ecole Normale de Tarbes

Tarbes, le 18 septembre 1863
[en fait 1862] [1]

O Riflemen ! [2]

Etes-vous à Londres ou à Paris ? si vous êtes à Londres tans pis, si vous êtes à Paris retant pis, mais si vous étiez ici je vous dirais : « allons tant mieux !!! »

Nous nous amusons toujours comme nous l'avons fait quand nous avions le bonheur de vous posséder ; mais vous, cœur ingrat hé bien, vous nous avez délaissés, vous avez fui ! déjà notre souvenir vous l'abandonnez à l'oubli !

O l'infâme !... et pourquoi était-il infâme ? etc... etc... (souvenir de Gavarni[e]). La gorge de Pierrefitte est toujours plus belle que l'autre ... vous savez ? qu'en dit votre souvenir ? Elle est toujours charmante, mais toujours coquette...

En fait de nouvelles il est bon que vous sachiez que l'on répète chaque [jour] un petit vaudeville très drôle joué par Mme Cabanel et Henriette Sourrieu, par Mr Albert et mon frère... Ce sera très amusant. Vous y êtes convié. C'est pour lundi soir... En prenant le train de 8 h du soir, dimanche, vous arriveriez lundi à quatre ... mais, pour vous, plutôt la mort que de revenir dans cet affreux trou de Tarbes... Vous aimez mieux les aigles de la place Veau beau... *ingrrrrat* !!!

Adieu mon cher ami et profffesseur tous mes parents vous font mille compliments et se rappellent au bon souvenir de ces dames et moi je me suspends à votre cou indéfiniment.

Votre tout dévoué et affectionné
Gabriel Fauré

---

1. La lettre de Fauré datée du 21 septembre 1862 annonce en effet la mort du père de J. Lasserre dont Fauré mentionne ici la maladie.
2. Chasseur à pied.

Le fils de Lafforest qui brûle une cigarette tout près de moi vous fait ses compliments. Le pauvre Lasserre [1] est bien triste car son père est toujours de plus en plus mal... hier on lui a porté le Viatique ... ainsi vous pouvez juger de la gravité du mal.

J'ai confié votre guêtre aux Morgand qui vous l'apporteront. Le mouchoir et la chemise sont à la lessive, je vous les rapporterai moi-même.

Ecrivez-moi je vous prie, nous attendons tous de vos nouvelles avec impatience.

G.

III

C. Saint-Saëns à G. Fauré

21 septembre [1862] [2]

Insupportable animal

J'ai reçu votre lettre... Je suis bien content que vous soyez allé vous promener un peu, car vous paraissiez tourner légèrement à la croûte de pain dans une malle.

Je ne vous dirai rien de plus, car je n'aurais qu'à m'oublier, et vous ne le méritez pas. — Il est encore temps, comme vous voyez, de raccommoder les carreaux cassés. Mais ne vous y fiez pas trop ! Je ne réponds plus de rien si vous continuez.

Vous ne me parlez pas de votre mère, je pense qu'elle va bien. Dites-lui bien ainsi qu'à votre père combien je regrette de les avoir vu si peu, et présentez-leur pour moi une foule de tendresses des plus respectueuses mais des plus vives.

Mes compliments à Madame et à Monsieur Fontes [3] : j'ai une paire de bas à votre beau-frère, je vous la rendrai quand vous viendrez.

KoBül autrement dit Koszul [4] m'a chargé de vous dire que votre

---

1. Jules Lasserre violoncelliste.
2. Cette lettre répond aux lettres de Fauré, du 12 août et du 13 septembre, elle fait en effet écho à la maladie de Fauré, à l'excursion qu'il a pu faire, aux compliments qu'elle contenait (ce qui explique l' « Insupportable animal » de l'entête), au trop bref séjour de Saint-Saëns chez les Fauré, aux deux Henriette, à Fernand Fauré. D'autre part l'expression « briser la glace » suppose le début d'une amitié, Saint-Saëns et Fauré ne se connaissaient en effet que depuis le printemps 1862. Saint-Saëns a donc dû trouver les lettres de Fauré en rentrant de Londres.
3. Casimir Fontes avait épousé Rose Fauré, sœur aînée de G. Fauré.
4. Julien Koszul, élève de Saint-Saëns à l'École de musique classique et religieuse, ami de Fauré, grand père de Henri Dutilleux.

dernière romance [1] avait eu un grand succès et de vous envoyez *mille de ses amitiés*. Il parait qu'il a un bon fond de magasin. Mille amitiés pour un crapaud pareil ! c'est 999 de trop.

Puissiez-vous, comme vous le dites, travailler patiemment à *rompre la glace* ; je ne demande qu'à la rompre le plus tôt possible.

Mes amitiés à Lasserre et à Gros s'il est encore dans votre pays. Et à Fernand donc et à la belle Henriette ! quant à l'autre, dites-lui que je ne suis pas encore revenu de l'originalité étonnante de son jeu, non plus que de l'exiguïté de ses...

devinez.

C. Saint-Saëns.

IV

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Académie de Toulouse
Ecole Normale de Tarbes

Tarbes, le 21 septembre 1862

Je vous écris un petit mot à la hâte pour vous faire part d'une triste nouvelle : le pauvre Lasserre votre ami et le nôtre à tous vient de perdre son père : nous venons de l'accompagner au cimetière. Sa douleur est grande, mais elle existe depuis longtemps car il s'attendait à voir mourir son père d'un moment à l'autre ; c'est lui qui m'a prié de vous écrire.

Adieu on m'appelle pour dîner et ici on ne plaisante pas pour ça

Votre ami qui boite, car je boite

Gabriel Fauré.

Je sors de table où l'on a discuté la chose suivante. J'ai parlé de la place d'organiste du Sénat [2]. Il me semble que je pourrais remplir ces fonctions ? Dans ce cas veuillez me dire si la place est encore vacante. Alors mon père écrirait à Monsieur Pietri sénateur, ex-préfet de Police, qu'il connaît beaucoup, et en parlerait aussi à Mr. de Bourgjoly sénateur, qui habite Tarbes, vous le savez, oh ! oui, vous le savez [3].

---

1. Peut-être *Mai* op. 1 nº 2 dont Fauré donna le manuscrit à Julien Koszul.
2. Une chapelle avait été aménagée au Sénat pour la Chambre des Pairs sous la Restauration.
3. Il s'agit de Pierre-Marie Pietri, Préfet de Police de 1852 à 1858 et de Jean-Alexandre Le Pays de Bourjolly (Fauré orthographie mal) mort à Tarbes en 1865.

Je crois que si j'avais cette place, puisque l'on ne doit jouer de l'orgue que le dimanche Mr Niedermeyer n'hésiterait plus à m'accorder le dimanche demandé [1].

Encore adieu

Je vous embrasse de tout mon cœur. Mes parents vous font des compliments et se rappellent avec moi au bon souvenir de ces dames.

Je ne suis pas encore tout à fait remis et en ce moment j'ai une douleur à la jambe qui me fait boiter et souffrir à la fois... je ressemble au cheval de Cauterets qui boitait de trois jambes et dont la quatrième ne marchait pas. Vous avez dû trouver un petit mot de moi à Paris [2]. Votre lettre de Londres nous a fait à tous le plus grand plaisir [3], l'assurance de votre bonne affection nous fait le plus grand plaisir... Votre lettre de huit pages promise sera la très bien venue.

Mon frère Fernand vient au moment où je vais fermer ma lettre, il vous fait un baiser sur l'œil gauche.

V

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Académie de Toulouse
Ecole Normale de Tarbes

Tarbes, le 12 octobre 1862

Votre excellente lettre était bien attendue [4] ; aussi a-t-elle été accueillie par des transports de joie dont les échos parlent encore.

Mon frère et Louis de Lafforest nous ont écrit et nous ont dit combien avait été excellent l'accueil que ces dames et vous leur avez fait. Moi j'irai demander une place à votre table probablement dimanche : il me tarde bien de vous revoir, mais il ne me tarde pas de rentrer. Ajoutez à cela que je suis gâté depuis quelque temps comme je ne le fus jamais et vous comprendrez le peu d'empressement que je mets à revenir à Paris.

Cependant je suis décidé à partir à la fin de la semaine. Je tiens *essentiellement* à être ici jeudi ; vous n'avez pas l'idée du point auquel j'y tiens. (Ne m'en parlez pas si vous m'écrivez). Je partirai probablement vendredi et arriverai samedi soir à Paris. Dimanche j'irai vous

1. G. Fauré était alors élève de l' « École de musique classique et religieuse » fondée par Louis de Niedermeyer en 1853. Il s'agit ici de son fils Alfred qui dirigeait l'École depuis la mort de son père (14 mars 1861).
2. Il s'agit probablement de la lettre précédente.
3. Lettre perdue.
4. *Id.*

réveiller le matin et pour donner les Vêpres j'irai chercher le fils de Lafforest et Morgand et nous passerons si vous le voulez le reste de la journée ensemble.

Tous mes parents vous font mille compliments et présentent leurs hommages à ces dames. Ils me font constamment mille recommandations qu'ils n'auraient pas besoin de me faire : à savoir : d'être pour vous le meilleur des élèves à l'école et le meilleur des amis hors de là (avec cependant du respect à la clé) afin de vous engager à nous revenir l'année prochaine.

Vous avez laissé sur votre passage un rayon lumineux dont bien des personnes sont encore éblouies.

Adieu je vous embrasse de tout mon cœur et vous prie de me rappeler au bon souvenir de ces dames

Gabriel Fauré.

Aujourd'hui j'ai joué la messe et les vêpres sur un orgue autrement mauvais que l'orgue le plus mauvais que vous ayez jamais vu : j'ai joué les balançoires les plus infâmes que puisse imaginer le cerveau le plus fin.

Albert Sourrieu va un peu mieux : il est à peu près hors de danger. Je vous écrirai ENCORE avant mon DEPART.

Comment se porte Witzweiler [1] ?

J'avais fait au bas de la page la caricature du ci-devant Videcheval, mais comme elle n'était pas ressemblante je l'ai déchirée [2]

G.

J'ai lu dans l'*Opinion Nationale* que Mr Dickens s'était enfoncé un paratonnerre quelque part... et que grâce aux puissants efforts de Mr Allaire dit longue main (comme le ci-devant Artaxercès,) on était parvenu à l'en retirer sans trop de souffrances...

Serait-ce vrai, O mon Dieu !!!!

signé : Azénéda.

VI

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Académie de Toulouse
Ecole Normale de Tarbes

Tarbes, le 16 octobre 1862
7 h. du soir.

Je viens de recevoir votre bonne lettre [3] et je vous en remercie de tout mon cœur. Elle m'a fait un bien grand plaisir en me prouvant que

1. Eugène Witzweiler, compositeur et organiste, remporta le prix de Rome en 1868. Il mourut poitrinaire à l'âge de vingt-six ans, en 1870.
2. Le bas de la page est en effet déchiré.
3. Lettre perdue.

je retrouverai à Paris un ami qui de temps en temps remplacerait les bonnes affections que je laisse ici. Je suis triste de partir : pardonnez-le moi.

J'arriverai samedi soir : dimanche matin j'irai vous réveiller à 11 h. Je suis invité chez Morgand à déjeuner : si vous me le permettez je l'emmenerai avec Louis de Lafforest aux vêpres.

Je vous embrasse de tout mon cœur, mes parents vous font mille compliments ; nous parlons bien souvent de vous je vous l'assure, et il leur tarde d'arriver aux vacances pour vous avoir de nouveau.

Veuillez me rappeler au bon souvenir de ces dames,

Votre tout dévoué

Gabriel Fauré

VII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

1er janvier 1867

Mon gros, il paraît que vous n'avez pas écrit à M. Lefebvre depuis que vous êtes à Rennes [1], et il paraît que c'est lui qui vous a placé. Vous avez fait là une faute grave qu'il faut absolument réparer le plus vite possible.

Le beurre est exquis, et je m'en suis encore régalé tout à l'heure. Vous mériteriez d'être grondé !

Je ne suis pas de votre avis quant au morceau de chant ; on peut parfaitement faire paraître plusieurs morceaux sur les mêmes paroles : comme l'éditeur auquel je pense pour vous s'occupe surtout de musique religieuse, ce serait une amorce excellente, tandis que je ne sais comment lui faire avaler les romances de prime abord [2].

Laussel [3] a été malade ; il va très bien maintenant. Nous avons exécuté hier à la maison [4] un grand charivari de ma composition qui a eu un succès épatant ; Brayer en était, que n'y étiez-vous ? [5]

---

1. Gustave Lefèvre, gendre de Niedermeyer, était directeur de l'École de musique classique et religieuse en 1865 lorsque Fauré termina ses études. Il l'envoya comme organiste à St-Sauveur de Rennes en janvier 1866.

2. Les premières romances de Fauré parurent chez Choudens en 1869.

3. Adam Laussel, condisciple et ami de Fauré à l'École Niedermeyer, faisait partie de la classe de Saint-Saëns.

4. 168, rue du Faubourg St-Honoré.

5. Jules de Brayer, organiste avait dû participé à une exécution de la *Sérénade*, op. 15 pour piano, orgue, alto et violon.

Ma surprise n'est toujours pas prête ; cela tourne à la mystification [1]. Un million de baisers en attendant ! mais des baisers sur le papier, ce n'est pas ça du tout.

C. Saint-Saëns.

VIII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[Paris] Sans date [vers 1871]

O toi dont les doigts parfumés pressent avec un rythme harmonieux les touches d'ivoire !
Ta mère pleine de grâce, qui habite près du soleil au pied des montagnes bleues m'a envoyé un pâté dont les flancs jaunes renferment mille délices
Un pâté semblable à la robe d'or du glorieux empereur de la Chine, de la robe qui recouvre le sein du fils du ciel, le sein qui couvre les divines pensées.
Lundi, la robe d'or s'ouvrira et les divines pensées s'exhaleront ; mais si ton regard manquait à cette radieuse éclosion
le pâté serait semblable au papillon qui sort du cocon par un jour de pluie, privé du regard du soleil,
et mes joues pendraient sur mon sein, fanées par la tristesse, comme une pivoine oubliée dans un vase sans eau.

[C. Saint-Saëns]

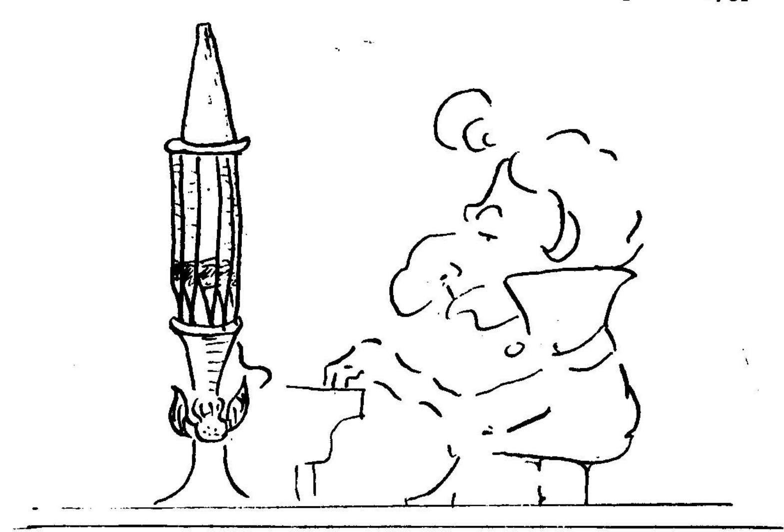
---

1. Probablement les *Trois Rapsodies sur des cantiques bretons* op. 7, pour orgue, dédiées à Fauré, écrites après un pèlerinage des deux musiciens au pardon de Ste Anne-La-Palud en Bretagne, pendant le mois d'août précédent.

VIII *bis*

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

Sans date [vers 1875] [1]



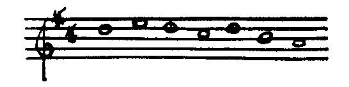
Au Graduel (quand il y a une Prose) après le 1er *Alléluia* entonné par le chœur l'orgue touche un petit prélude.
Le chœur continue et reprend l'intonation pour finir L'*Alleluia*. L'orgue entonne la Prose
Après le *Credo* et l'intonation du prêtre, l'orgue touche l'*Offertoire*.
A l'*Orate fratres*, l'organiste songe sérieusement à finir. [2]
Quand les enfants de chœur remuent, l'orgue s'arrête.
L'organiste s'essuie.
Après la communion, l'orgue touche le *Domine salvum* — en si b.
A l'*Ite missa est* l'orgue répond par un prélude de *quelques notes* (pianissimo) [3].

---

1. A cette époque Saint-Saëns se faisait souvent remplacer par Fauré à la Madeleine tandis qu'il partait en province pour ses tournées de concerts. Cette lettre donne le programme musical des offices du dimanche à la Madeleine à l'époque de Pâques.
2. *L'Orate fratres* annonce en effet la fin du Canon.
3. Donnant le ton pour la réponse chantée des fidèles : *Deo Gratias.*

Après la Bénédiction.
Sortie
L'organiste va déjeûner chez Richard Lucas [1]
A 2 h. 13 minutes les vêpres. Verset à chaque psaume [2]. Hymne.
Magnificat

Exemple 5.



Benedicamus en FA
Récréation
A 4 h. moins 17 minutes on rentre pour le Salut *Regina coeli* en sol [3].
Le chœur donne l'intonation[,] prose (s'il y a lieu) entre les deux motets
Domine s. [4] après le « deus meminerit » suivi du verset de l'oraison.
Après le psaume final, sortie définitive [5]

IX

C. Saint-Saëns à Mme G. Fauré

Paris 30 juillet 1885

Chère Madame

Au reçu de la lettre de Gabriel [6] je suis allé avenue Niel [7] pour savoir où vous trouver ; j'appris que votre mari était revenu de Toulouse et reparti pour la campagne ; le voilà maintenant à Anvers où je pourrai enfin le rejoindre après-demain [8]. Il a dû être bien affligé de perdre le

---

1. Restaurant situé 14 rue de la Madeleine, VIIIe, cette adresse confirme la note 1.
2. Les psaumes n'étaient pas chantés intégralement, les parties non chantées étaient remplacées par l'orgue.
3. Antienne à la Ste Vierge chantée de Pâques à la Trinité.
4. *Domine salvum fac Republicam.* Ces notes nous ont été suggérées par M. Jacques Chailley que nous remercions.
5. Au bas de la page, Saint-Saëns a dessiné en batons un homme dévalant les marches d'un escalier (celui de la Madeleine...).
6. Dans cette lettre qui ne nous est pas parvenue, Fauré devait annoncer la mort de son père Toussaint-Honoré le 25 juillet 1885 à Toulouse.
7. G. Fauré habitait 93 Avenue Niel à Paris (17e) depuis son mariage, en 1883.
8. Fauré et Saint-Saëns se rendaient au Festival de musique française organisé dans le cadre de l'Exposition universelle, où l'on joua plusieurs de leurs œuvres, notamment la *Symphonie* op. 40 de Fauré et le 4e *Concerto* pour piano de Saint-Saëns.

meilleur des pères ; c'est la première grande douleur qui le frappe dans la vie, si unie pour lui jusqu'à présent. Heureusement qu'il a en vous la meilleure des consolations.

J'ai oublié l'adresse de Madame Fauré à Toulouse, je lui écrirais d'Anvers.

Agréez je vous prie l'expression de ma respectueuse et bien sincère amitié.

C. Saint-Saëns.

IX *bis*

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[vers 1885] [1]

Mon cher Camille

Je viens te rappeler que nous devons nous retrouver, *vendredi matin* à 10 h, devant la chapelle des dominicains 222, faub. St. Honoré. J'ajouterai qu'après notre visite faite il sera l'heure de déjeûner, que tu te trouveras bien loin de chez toi [2] et bien près de chez moi [3] et que si tu voulais y venir on t'y recevrait avec les transports de la plus vive allégresse et de quoi manger ! Je te passe négligemment cette proposition sous les narines avec l'espoir qu'elle pénètrera dans ton cerveau !

Et je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré
93, avenue Niel.

X

G. Fauré à C. Saint-Saëns

lundi [14 décembre 1885] C.P.

Mon cher Camille

Si tu es libre demain, *à 1 h ½*, voudrais-tu, je te prie venir assister à notre répétition des deux premiers morceaux du *Dies Irae* ? [4]

---

1. D'après l'écriture de Fauré, son adresse et celle de Saint-Saëns (cf. notes suivantes).

2. Saint-Saëns habita rive gauche (14 Rue Monsieur Le Prince, 6e) jusqu'en 1889.

3. 93 Avenue Niel, 17e, adresse figurant au bas de la lettre.

4. Il s'agit probablement d'une répétition à la Madeleine du *Dies Irae* du *Requiem* op. 54 de Saint-Saëns qui comporte en effet plusieurs parties

Tu sais pour *combien de motifs* je n'ai pu ni le faire chanter en entier ni ne pas le faire chanter du tout comme tu le désirais ! la situation était dure !

Je t'embrasse de tout cœur et te prie de faire mille compliments à ta mère de notre part ici.

Gabriel Fauré.

XI

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Vendredi [21 janvier 1887] C.P.

Mon cher auteur d'une symphonie épatante ! oserai-je te demander de venir demain soir à la *Sté Nationale* entendre mon nouveau *Quatuor* ? [1]

Ce que je me suis régalé dimanche dernier, tu ne sauras jamais à quel point ! et j'avais la partition, ce qui fait que je n'en ai pas perdu une note de cette *Symphonie* qui vivra beaucoup plus longtemps que nous deux même en mettant nos âges bout-à-bout !

Je t'embrasse ainsi que ta mère de tout cœur

Gabriel Fauré

XII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

Dimanche [23 janvier 1887] [2]

Mon gros chat,

Je trouve à l'instant ta lettre qui m'avait échappé [3] je ne sais comment (elle n'était pas ouverte !) Je ne suis pas allé à la Société nationale

---

distinctes, les deux premières étant *Dies Irae* et *Tuba Mirum* Les mots *Dies Irae dies illa*... dans le *Requiem* de Fauré font partie du *Libera me* mais forment un morceau trop bref pour être exécuté séparément.

1. La *Troisième Symphonie avec orgue* op. 78 de Saint-Saëns venait d'être révélée à Paris le 9 janvier 1887 à la Société des Concerts du Conservatoire. Fauré assistait à la seconde audition française le 16 janvier 1887. Quant au *Quatuor* de Fauré, il s'agit du second, op. 45 en sol mineur, créé en effet le 22 janvier 1887 à la Société nationale.

2. D'après la lettre précédente (vendredi 21 janvier) à laquelle elle répond.

3. Voir la lettre précédente.

1° parce que je n'irai plus [1]. 2° parce que j'ai dû passer la soirée à travailler. Mais j'ai bien pensé à ton *Quatuor*, et si je n'avais été attaché au travail forcé je t'aurais demandé à entendre la répétition.

Je t'ai fait un fanatique ces jours derniers, un Monsieur qui est allé acheter toute ta musique et qui vient de m'écrire que tu avais enfoncé Chopin.

Je me suis encore occupé de ton sale individu d'une autre manière, je te dirai ça plus tard.

Et je repioche tes morceaux ; cette fois j'y arriverai. Plus je les vois plus je les aime. Il y a surtout le *Nocturne* en si bécarre qui me ravit au dernier point [2]. Je te demanderai une leçon dans quelque temps

Mes meilleurs souvenirs à ta femme

Je t'embrasse

C. Saint-Saëns

XIII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[18 décembre 1888] C.P.

Mon cher Gabriel, moi aussi j'ai perdu ma mère ce matin à 9 heures [3]. Inutile de rien ajouter n'est-ce pas ? Inutile aussi de venir me voir je ne reçois que mes parents, parce que je ne puis faire autrement à moins que tu ne veuilles la voir une dernière fois

C. St S.

XIII *bis*

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[Paris] 154 Boulevard Malesherbes [1889 ?] [4]

Mon cher Camille

Tu oublies absolument ta bonne promesse de me donner rendez-vous ! Nous sommes encore à Paris pour une quinzaine de jours : Emma-

1. Saint-Saëns s'était retiré de la Société nationale l'année précédente, à la suite d'une décision prise par le Comité d'introduire dans ses programmes des œuvres modernes étrangères et quelques œuvres classiques.
2. 2e *Nocturne* op. 33 en si majeur.
3. La mère de Fauré était morte le 31 décembre précédent.
4. D'après la signature et l'adresse (154 Bd. Malesherbes) d'autre part il ne semble pas fait allusion au second fils de Fauré : Philippe né le 28 juillet 1889, à Bougival précisément. S'agit-il de cette année ?

nuel a été assez souffrant et nous attendons pour nous installer à Bougival, qu'il soit tout à fait rétabli.

Ne voudrais-tu pas venir déjeûner un jour ici ? (pas *jeudi* prochain) ma femme et moi serions bien ravis de te tenir un peu.

Mille amitiés de ton bien affectionné

Gabriel Fauré

XIV

C. Saint-Saëns à G. Fauré

St-Germain [-en-Laye] jeudi [6 juin 1889] [1]

Mon gros loup,

J'ai vu hier à l'Opéra ton baryton qui m'a dit que tu avais été au lit, ce que j'ignorais ; on m'avait dit que tu avais pris un congé pour aller à la campagne. Ballart [2] m'ayant affirmé que tu étais à Paris, je me suis précipité à ton domicile [3] où je ne t'ai pas trouvé, mais où j'ai pu avoir ton adresse [4]. Je serais bien allé te voir, mais c'est que j'ai à travailler et l'ouvrage ne se fait pas sur les grandes routes.

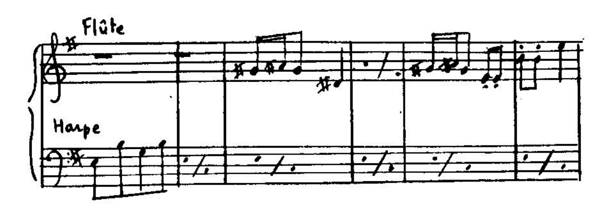
Mille choses à ta femme

Je t'embrasse

C. Saint-Saëns

Un des concurrents du prix Rossini [5] a voulu imiter ton air de danse de *Caligula* [6] voilà ce qui en est résulté :

Exemple n° 6



---

1. Selon une mention manuscrite anonyme relevant probablement les données de l'enveloppe. La date correspond bien au jour indiqué par Saint-Saëns : jeudi ; en outre, Jean Bonnerot signale bien des visites de Saint-Saëns à Saint-Germain-en-Laye à cette époque ainsi que ses démarches à l'Opéra de Paris où il espérait voir monter *Ascanio*.
2. Louis Ballar*d*, très probablement, qui devait créer le *Libera me* du *Requiem* de Fauré à la Société nationale, le 28 janvier 1892.
3. Fauré habitait au 154 boulevard Malesherbes dans le XVIIe.
4. 62 Rue de Mesme à Bougival (cf. note 1).
5. Ce prix fondé en 1870 (décret du 16 mars) par Rossini devait récompenser, chaque année, l'auteur d'une composition de musique religieuse ou lyrique et celui d'une œuvre poétique destinée à être mise en musique.
6. Musique de scène op. 52 pour la pièce de Dumas père, reprise en 1888.

Tout ce qu'il y a de plus *SIC*

J'aime mieux le tien mais te voilà à ton tour dans les réactionnaires. C'était fatal.

XV

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

Alger 1er Janvier 1892.

Monsieur Gabriel Fauré,
Le bon an je vous souhaite
De l'ergot jusqu'à la crête
En Ut, en Sol, même en Ré !
Votre nom soit admiré !
Du succès gagnez le faîte
Et que la gloire vous fête !
Soyez partout adoré !
Sur mon rocher solitaire
Quand je regarde en arrière
Loin, bien loin dans le passé,
J'y trouve plus d'une larme ;
Mais un souvenir me charme :
C'est de vous avoir bercé. [1]

C. Saint-Saëns

XVI

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[19 septembre 1892] C.P.

Mon cher Camille

Moi ça me plaît beaucoup mais saurai-je ?? cela ne sera pas facile [2].

---

1. Fauré avait seize ans lorsqu'il entra dans la classe de Saint-Saëns à l'école Niedermeyer.

2. La lettre de Saint-Saëns à laquelle semble répondre celle de Fauré ne nous est pas parvenue, il s'agit probablement de la proposition d'écrire une musique de scène pour le *Bourgeois Gentilhomme* de Molière. On sait que Fauré écrivit en mars 1893 quelques morceaux pour le *Bourgeois Gentilhomme* : une *Sérénade* chantée publiée en 1957 chez Heugel et la célèbre *Sicilienne* op. 78 pour violoncelle et piano, reprise en 1898 dans la musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Le *Bourgeois Gentilhomme* fut donné cinq fois à l'Odéon en 1893, mais on ne sait si la musique de Fauré fut exécutée.

Je m'y escrimerai parallèlement aux menuets et gavottes qui m'appellent du côté de la Manon de Porel ! [1]

A bientôt n'est-ce pas ? je t'embrasse et je te remercie de tout cœur !

Gabriel Fauré

Je viendrai un prochain matin

XVII

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[27 septembre 1892] C.P.

Mon cher Camille

Je viendrai *jeudi* matin te demander à déjeûner

Ne prends la peine de me répondre qu'en cas d'empêchement.

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

XVIII

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Sans date [fin 1892] [2]

Mon cher Camille

Je ne suis pas « donna » mais je suis, hélas, « mobile » [3]. C'est-à-dire que j'ai réfléchi et que je ne me juge pas assez robuste pour ajouter à tout ce que j'ai à faire déjà, une occupation aussi importante, aussi chargée de responsabilités qu'une classe de composition [4]. Je me suis scruté aussi et je ne me suis pas trouvé, en dehors des vérités fondamen-

---

1. Raoul Parfouru, dit Porel, directeur du Grand-Théâtre pendant la saison 1892-93, avait déjà commandé à Fauré ses musiques de scène de *Caligula* op. 52 (1888) et *Shylok* op. 57 (1889) alors qu'il était directeur de l'Odéon. Le projet de musique pour *Manon Lescaut* ne semble pas avoir abouti. Aucune pièce de ce nom n'a été représentée au Grand-Théâtre pendant la saison 1892-93.

2. D'après l'écriture et le contexte (cf. notes suivantes).

3. Allusion à *Rigoletto* de Verdi, air du Duc de Mantoue au 4e acte.

4. Saint-Saëns devait conseiller à Fauré de poser sa candidature à la classe de composition du Conservatoire laissée vacante par la mort d'Ernest Guiraud (6 mai 1892). Fauré posa finalement sa candidature mais encourut les foudres du directeur Ambroise Thomas : « Fauré, jamais, s'il est nommé, je démissionne ». Ce fut Théodore Dubois qui fut nommé. Fauré obtint néanmoins un poste d'Inspecteur aux Beaux-Arts.

tales, une *méthode*. J'ai déjà fait travailler quelques jeunes gens [1] et je me souviens que mon enseignement a varié suivant la nature de chacun d'eux [2], ce qui est un système inapplicable dans une nombreuse classe où il ne faut laisser tomber des lèvres que des paroles indiscutables !

Voilà donc les graves scrupules que je rencontre quand j'aurais tant voulu suivre ton conseil mais je suis sûr que tu les apprécieras et que quand je viendrai te voir, un de ces matins, tu ne me réserveras pas un front trop SÉVÈRE !

Je t'embrasse de tout cœur

A bientôt n'est-ce pas ?

Gabriel Fauré

XIX

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[5 juin 1893] C.P.

Mon cher Camille

La 2e *Valse*, les 3e *et* 4e *Barcarolles*, le *2d Impromptu*, le 4e *Nocturne* : voilà les morceaux que je serais ravi que tu veuilles bien jouer [3]. Je n'y mets aucune discrétion mais c'est toi qui l'as voulu. Si je t'en désigne trop tu prendras ce que tu voudras. Et te remercier, cela je ne pourrai jamais le faire assez, ni pour le présent, ni pour le passé, ni pour l'avenir car j'ai l'imperturbable aplomb d'y compter !

Je t'embrasse de tout mon cœur et te souhaite le moins de fatigue possible et beaucoup de dollars et surtout une exquise santé !

Ton misérable élève.

Gabriel Fauré

---

1. Fauré avait été professeur de composition à l'École Niedermeyer en 1871 tandis que l'Ecole était repliée en Suisse à Cours-sous-Lausanne ; son premier élève avait été André Messager.

2. C'est la méthode qu'il suivit avec succès lorsqu'il fut nommé professeur de composition au Conservatoire en 1896 : « son génie s'adaptait à la nature de chacun de nous. De tous les professeurs de composition, lui seul sans doute a réussi ce miracle » déclare Louis Aubert dans un entretien avec M. Guitard *in* : *Table ronde*, nº 165, oct. 1961, p. 144.

3. 2e *Valse-Caprice* op. 38, 3e *et* 4e *Barcarolles* op. 42 et 44, 2e *Impromptu* op. 31, 4e *Nocturne* op. 36. Saint-Saëns avait l'intention de jouer des pièces de Fauré dans la tournée à Chicago qu'il projetait mais qui n'eut pas lieu.

XX

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Prunay] [2 octobre 1893] C.P.

Mon cher Camille

Si, par aventure, tu te réveillais un matin avec des nausées de dégoût pour l'*Antigone* de Meurice et Vacquerie... passe-la moi ! [1] La musique de scène est la seule qui convienne un peu à mes petits moyens ! [2]

J'ai fait une 3e *Valse-Caprice* et j'en fait une 4e ! Que de Valse et que de Caprices, à mon âge ? [3] Si tu es de retour veux-tu venir déjeûner ou dîner ici, près ce Port-Marly de folâtre mémoire ?

Tu sais si tu nous ferais plaisir et tu verrais combien la campagne a réussi à mes gosses [4].

Je garde les épreuves des dernières extravagantes mélodies pour te les montrer ! [5]

Et je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

Chemin de Prunay 4
par Louveciennes [6]

Si tu préfères que j'aille te trouver dis-le.

Tu m'avais envoyé un bleu au Bould Malesherbes qui m'a été retourné par la poste et m'est ainsi arrivé après ton départ [7].

---

1. Saint-Saëns avait reçu commande d'une musique de scène pour une reprise d'*Antigone* de Sophocle, traduction Paul Meurice et Auguste Vacquerie. La première eut lieu à la Comédie Française le 21 novembre 1893, musique de Saint-Saëns.

2. G. Fauré avait écrit plusieurs musiques de scène à cette époque : *Caligula* op. 52 pour la tragédie d'A. Dumas père (1888), *Shylock* op. 57 pour le drame d'Edmond Haraucourt (1889), *La Passion* (ss nº d'op., inédit) pour le drame d'E. Haraucourt (1890), *Le Bourgeois Gentilhomme* (ss op.) de Molière (1893). Il reprit les thèmes de *Caligula* en 1905 pour le *Jules César* de Shakespeare et avait encore écrit : *Le Voile du Bonheur* (op. 88, inédit) pour la pièce de Georges Clemenceau (1901).

3. *3e et 4e Valses-Caprices* op. 59 et 62 ; Fauré avait alors 47 ans.

4. Emmanuel et Philippe, alors âgés de 10 et 4 ans.

5. Les huit premières mélodies de *la Bonne Chanson* op. 61 avaient en effet été envoyées à la gravure en juillet ou août 1893 chez Hamelle. Saint-Saëns fut profondément étonné par *la Bonne Chanson*, « Fauré est devenu complètement fou » déclara-t-il tout d'abord, mais il revint vite sur cette opinion. Nous tenons cette anecdote d'Emmanuel Fauré-Fremiet, fils aîné de G. Fauré).

6. G. Fauré était à Prunay chez ses beaux-parents Fremiet.

7. Cette carte pneumatique (appelée alors « petit bleu » en raison de sa couleur) ne nous est pas parvenue.

XXI

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Prunay] [4 octobre 1893] C.P.

Mon cher Camille

Demain jeudi nous serait difficile : veux-tu être un « amour » et venir dîner *lundi* prochain ? J'irai te chercher rue de l'Arcade [1] à 3 h 1/2 si tu veux, et nous prendrons le train de 3 h 50.

Ne prends pas la peine de me répondre, *à moins d'empêchement*.

Alors, à *lundi*, et nous t'embrassons tous de tout cœur

Gabriel Fauré

Ce que je vais faire des gammes !!

XXII

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

Paris [21 octobre 1893] C.P.

Mon cher Camille

Mme Gounod m'a chargé de te prier de jouer de l'orgue aux obsèques de Gounod qui auront lieu jeudi, à midi, à la Madeleine [2]. Elle a compris qu'il était impossible d'exclure Dubois [3] et elle espère que tu voudras bien t'entendre avec lui pour que vous jouiyez l'un à l'Entrée, l'autre à la Sortie. J'écris à Dubois pour lui transmettre la demande de Mme Gounod.

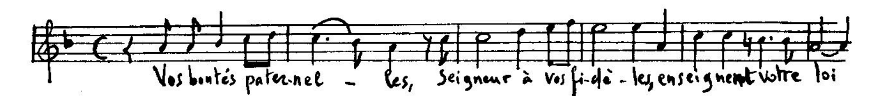
En outre elle vous prie tous les deux de ne prendre les thèmes d'improvisation que dans *Mors et Vita*, ou *Rédemption*. C'est peut-être par oubli qu'elle n'a pas cité *Gallia*.

Elle m'a signalé surtout, et m'a prié de te demander à toi spécialement, la phrase de la troisième partie de *Rédemption* :

---

1. L'enveloppe de la lettre de Fauré porte : « Monsieur Camille Saint-Saëns rue de l'Arcade 27. Paris ».
2. Charles Gounod était mort le 18 octobre 1893, ses obsèques eurent lieu le 27 à la Madeleine.
3. Théodore Dubois avait succédé à Saint-Saëns au grand-orgue de la Madeleine en 1877. Fauré n'était alors que Maître de Chapelle à la même église.

Exemple n° 7



Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

XXIII

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[Paris] [3 novembre 1893] C.P.

Mon cher Camille [1]

Mme Guyon [2] a parlé de moi à Paul Dubois [3] et elle m'engage à te prier d'achever l'œuvre qu'elle a, dit-elle, bien commencée. Avec deux mots de toi Paul Dubois serait acquis.

Mr Gérôme [4] s'est également prononcé en ma faveur ainsi que le peintre Jules Breton.

Si je pouvais arriver à la demi-douzaine ce serait honorable !

A dimanche chez St Séverin [5] et mille amitiés

Gabriel Fauré

XXIV

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[Paris] [15 juillet 1894] C.P.
Paroisse de la Madeleine

Mon cher Camille

Je suis du jury au Conservatoire demain lundi [6], depuis midi : impossible donc d'aller te voir. Je vais envoyer à l'adresse que tu m'indiques

1. Lettre relative à l'attribution du prix fondé par Jean Chartier à l'Institut destiné à couronner l'auteur des meilleures œuvres de musique de chambre. Fauré en fut lauréat en 1885 et 1893.
2. Thérèse Guyon, créatrice de *Roses d'Ispahan* op. 39.
3. Statuaire.
4. Jean-Léon Gérôme, peintre et sculpteur.
5. Saint-Saëns aimait venir jouer de l'orgue à St-Séverin tenu par Albert Périlhou, condisciple de Fauré à la classe de Saint-Saëns à l'École Niedermeyer.
6. Fauré faisait partie du jury pour le Concours d'harmonie.

la *Pavane*, et un *Andante* de *Symphonie* [1] afin qu'on puisse choisir l'un ou l'autre morceau.

Si tu as à m'écrire veux-tu m'adresser ta lettre à la Madeleine ? Je suis à la campagne mais je viens ici journellement.

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

XXV

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[Paris] [6 août 1894] C.P.

Mon cher Camille, je suis ravi de ta nomination et je t'embrasse de tout mon cœur [2]

Gabriel Fauré

XXVI

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[15 octobre 1894] C.P.

Mon cher Camille

Je pioche trois nouveaux morceaux de piano (une 4e *Valse*, un 6e *Nocturne*, une 5e *Barcarolle*) [3] que j'irai te jouer très mal vendredi matin, veux-tu ?

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

Je meurs de fatigue sur le *Requiem* de Gounod avec les cruels enfants de la Maîtrise ! [4]

---

1. *Pavane* op. 50, pour orchestre, et chœurs *ad libitum* écrite en 1887 quand à la *Symphonie*, il s'agit très probablement de l'*Andante* de la *Symphonie* op. 40, en ré mineur, restée inédite depuis sa composition en 1884 ; Fauré en réutilisa le thème dans l'*Andante* de sa *2de Sonate* pour violon et piano op. 108.

2. Saint-Saëns venait d'être promu commandeur de la Légion d'honneur. Cf. *Le Menestrel*, 12 août 1894, p. 250.

3. 4e *Valse-Caprice* op. 62 commencée en octobre 1893 (cf. lettre du 5 juin 1893) ; 6e *Nocturne* op. 63 et 5e *Barcarolle* op. 66.

4. G. Fauré préparait le concert du 17 octobre 1894 où il dirigea le *Requiem* de Gounod à la Madeleine.

XXVII

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

[Paris] mardi [4 ou 11 août 1896] [1]

Mon cher Gabriel

Etant donné la récente nomination de Dubois, il est bien évident qu'on ne voudra pas lui être désagréable et que sa recommandation prévaudra [2]. Or tu as on ne peut mieux dans la manche. A ta place je laisserai Widor succéder à Massenet et je prendrai la classe d'orgue. Elle n'a nui ni à lui, ni à César Franck.

Si j'étais à Paris, je tâcherais de voir le ministre, j'écrirai un mot à Roujon [1] c'est tout ce que je puis faire. Je laisserai les choses dans le vague pour te donner toute liberté de te retourner dans le sens que je t'indique et qui me semblerait adroit.

[C. Saint-Saëns]

XXVIII

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris] [24 août 1896] C.P.

Mon cher Camille

J'ai bien regretté de ne plus te trouver ici et je n'espère pas que tu reviennes t'enfermer dans Paris avant longtemps.

J'ai été voir Deschapelles [4] aujourd'hui et voici ce que j'en ai pu tirer : Le Conseil supérieur, (dont on m'avait assuré que je ferais partie et dont je ne fais pas partie décidément) se réunira vers le 20 septembre et décidera s'il y a lieu de conserver trois classes de composition ou d'en réduire le nombre à deux en créant, pour ces deux classes, deux places de professeurs adjoints chargés d'enseigner le Contrepoint et la Fugue.

---

1. Une mention manuscrite relevant probablement les éléments de l'enveloppe (perdue) indique : « de Paris août 1896 adressée à Donndrof (?) » Fauré était en effet près de Bayreuth du mardi 4 au jeudi 13 août 1896.

2. La nomination de Théodore Dubois comme Directeur du Conservatoire en renplacement d'Ambroise Thomas provoquait de vastes mouvements dans le monde musical parisien. Massenet dépité d'avoir manqué le siège directorial donna sa démission. Deux classes de composition se trouvaient ainsi vacantes : celles de Dubois et Massenet.

3. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts de 1891 à 1903.

4. Chef du Bureau des théâtres au Ministère de l'Enseignement public et des Beaux-Arts dont relevait le Conservatoire.

Si cette combinaison est adoptée c'est Widor qui sera nommé : il a déjà annoncé du reste sa nomination à diverses personnes avec autant d'empressement qu'il en a mis à oublier qu'il *m'avait promis* de ne pas se présenter contre moi.

Mais ceci importe peu : nous sommes tous plus ou moins oublieux et changeants.

Quant à sa classe d'orgue elle serait réservée à Guilmant. Du reste je ne me présenterais en aucun cas pour la classe d'orgue. Jamais je ne me chargerai d'apprendre à improviser des fugues à des élèves qui ne savent même pas l'harmonie.

D'autre part mes charges sont trop lourdes pour que je puisse donner mon temps contre des appointements de 1.500 f.

La situation est donc telle que je te serais bien reconnaissant de ne pas négliger d'assister aux séances de la Commission et d'y agir au mieux de mes intérêts, c'est-à-dire de réclamer contre la fusion des trois classes en deux classes, ce qui me créera des chances de succéder à Massenet. S'il en est autrement c'est l'Institut reculé indéfiniment car Widor aura un titre de plus, et un titre très considérable. Il ne me resterait que l'espoir de te succéder dans quarante ans, et je te jure que je t'aime bien plus que l'Institut !

Ici nous irions assez bien si n'était mon petit Philippe qui est de nouveau assez souffrant. Cà n'en finit pas !

Je t'envoie mille amitiés très tendres et t'embrasse de tout cœur.

Gabriel Fauré

Je partirai dimanche pour Dinard jusqu'au 15 septembre.

XXIX

C. Saint-Saëns à G. Fauré

Sans date [fin septembre ou début]
octobre 1896] [1]

Il n'y a encore rien de fait on ne s'est occupé que de la déclamation ; après-demain on s'occupera de la musique. — après la séance on a jaboté, il a été fortement question de toi. Le Directeur des Beaux-Arts [2] te soutient tant qu'il peut. Je crains que D. [3] ne soit non pas contre toi, mais pour un autre, ce qui revient au même ; mais ma conviction est que tu l'emporteras [4].

C.S.S. (monogramme)

1. Voir la note 4.
2. Henri Roujon dont il est question plus haut (lettre précédente note 3).
3. Probablement Théodore Dubois.
4. Les deux classes de compositions vacantes furent conservées, Widor succéda à Dubois et Fauré à Massenet, sa nomination date du 10 octobre 1896. Alexandre Guilmant prit comme prévu la classe d'orgue de Widor.

XXX

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris] [29 juin 1897] C.P.

Mon cher Camille

Je serai ravi d'accueillir ton jeune ami et je ferai de mon mieux pour le guider dans les sentiers perfides !

Veux-tu avoir la bonté de lire la lettre ci-jointe ? [1] Si tu peux m'autoriser à répondre favorablement, tu me feras grand plaisir. Si, au contraire, la décision relève de Ganderax [2], je te prie de me le dire également.

En un mot donne-moi de quoi prouver que je me suis occupé de l'affaire : Mr. Robin Grey ayant été très aimable pour moi à Londres je voudrai lui témoigner que je m'en souviens [3].

J'irai te jouer du piano un de ces matins et tu viendras me jouer de l'orgue, n'est-ce pas ?

Mes gosses sont toujours malades et nous font la vie dure. Quand ils seront mieux je te demanderai de venir les voir.

Et je t'embrasse de tout cœur.

Gabriel Fauré

Nous avons exécuté pas mal du tout *la Lyre et la Harpe* [4] mercredi dernier chez Mme Bardac [5], avec Auguez [6] et quelques moindres seigneurs.

XXXI

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Londres] [20 juin 1898] [7]

Mon cher Camille

Précisément lady de Gray, que je n'ai pu rencontrer encore vient déjeûner chez mon très aimable hôte, Mr Schuster, ici demain à 1 h

1. Cette lettre ne figure plus dans l'enveloppe.
2. Louis Ganderax, homme de lettre, directeur de la *Revue de Paris*.
3. G. Fauré s'était rendu à Londres en décembre 1896 pour donner quelques auditions privées de ses œuvres.
4. Ode de Victor Hugo mise en musique par Saint-Saëns en 1879 (op. 57).
5. Emma Bardac inspiratrice et dédicataire de *la Bonne Chanson*.
6. Numa Auguez interprète de Saint-Saëns, participa à la création de plusieurs de ses œuvres (*Requiem* op. 54, *Etienne Marcel*) et à la première audition de la *Naissance de Vénus* op. 29 de Fauré.
7. Lettre jointe à une invitation de Franck Schuster datée 20 juin. En 1898 Fauré était à Londres pour *Pelléas et Mélisande* (créé le 21 juin) et Saint-Saëns pour la première de *Henry VIII* à Covent Garden (14 juillet).

précise ; si tu venais la présentation serait faite. Mr Eggins à qui j'en avais parlé hier m'avait déjà assuré que je pouvais prendre sur moi de t'amener, sans plus de cérémonie, chez lady de Gray qui sera très flattée de te connaître [1]. Si tu n'es pas libre demain pour venir ici (ce qui serait désolant) nous arrangerons un rendez-vous jeudi ou vendredi comme tu voudras.

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

XXXI *bis*

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[Paris] [14 juillet 1898] [2]

Mon cher Camille

J'ai été la proie d'un sculpteur qui a entrepris mon buste et m'a fait poser toute la matinée tous les derniers jours de ce dernier voyage à Londres. D'où impossibilité d'aller te voir, hélas, puisque tu n'étais libre que le matin. A mon retour j'ai trouvé de superbes *Préludes et Fugues* pour orgue que je ne saurai jamais jouer proprement et j'ai eu la grande joie de voir mon nom en tête de l'un d'eux [3] : je te remercie mille fois pour cette si agréable et flatteuse surprise ! Mes regrets de n'avoir pas encore composé le morceau d'orgue que tu *m'as commandé* n'en sont que plus vifs !

Je n'ai pas composé de morceau d'orgue, c'est vrai [4], mais j'ai composé le morceau de concours de flûte, andante cantabile et allegrofolichono, et je n'ai pas le souvenir que rien au monde ne m'ait donné tant de peine ! [5]

N'est-ce pas aujourd'hui même qu'a lieu la première de *Henry VIII* ? Comme j'aurais aimé pouvoir rester jusque-là ! — A bientôt ici, j'espère, et trente mille tendresses jusque-là de ton bien affectionné et toujours mille fois reconnaissant.

Gabriel Fauré.

---

1. Fauré orthographie mal, il s'agit de Lady de Gr*e*y (épouse de Frederick Oliver Robinson Earl de Grey).
2. Lettre trouvée au Département de la musique, à la Bibliothèque nationale, (l.a. Gabriel Fauré, n° 18) que nous datons grâce à l'allusion à la Première de *Henry VIII* de Saint-Saëns, à Covent Garden.
3. N° 1 des *Trois Préludes et Fugues* op. 109.
4. Fauré n'a laissé qu'une pièce d'orgue : une improvisation notée (inédite).
5. *Fantaisie* op. 79 pour flûte et piano, composée, ainsi qu'un morceau de déchiffrage à vue, pour le concours de flûte du Conservatoire.

XXXI *ter*

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

Paris [15 ? août 1899] [1]

Mon cher Camille

Je partirai mercredi matin et pourrai commencer les répétitions *jeudi*. Malheureusement la fête du 15 août m'a empêché de partir plus tôt mille amitiés bien dévouées.

Gabriel Fauré

XXXII

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris] [22 octobre 1899] C.P.

Mon cher Camille

Sauf avis de toi je te prie de compter sur moi *jeudi* prochain vers 6 h et je t'envoie mille tendresses

à bientôt

Gabriel Fauré

Ce sale temps froid et humide m'ennuie pour toi !

XXXIII

G. FAURÉ A C. SAINT-SAËNS

[Paris] [31 octobre 1899] [2]

Mon cher Camille, je suis ravi de venir dîner demain soir et de voir Mr Castelbon. J'ai envoyé des bleus à Lorrain et Hérold pour *jeudi*

---

1. Nous datons cette lettre d'août 1899. Fauré partait pour Béziers faire répéter *Déjanire* de Saint-Saëns et Gallet qu'il devait diriger les 27 et 29 août aux Arènes. Saint-Saëns n'arriva à Béziers que le 20 août, venant de Toulouse (18 août). Il était parti de Dieppe le 11, passant probablement à Paris où Fauré lui avait fait porter ce mot griffonné au crayon sur un morceau de papier, sans enveloppe. Fauré était retenu jusqu'au *mardi* 15 août par la fête de l'Assomption à l'Église de la Madeleine où il devait tenir l'orgue et préparer un programme musical.

2. Nous datons cette lettre d'après l'acceptation de l'invitation envoyée par Ferdinand Hérold à Camille Saint-Saëns le 31 octobre 1899 au reçu

soir. J'espère qu'ils seront libres. Demain matin j'ai pris rendez-vous avec le fils de Mr Hall. Comme je le connais personnellement je voudrais d'abord causer avec lui. (..........................) [1]

XXXIV

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

[Paris] [18 novembre 1899] C.P.

Mon gros chat, j'ai bien regretté de manquer l'occasion d'entendre ta musique que j'adore mais j'avais répété de 1 h à 6 h en tenant moi-même le piano [2], j'étais tué, à partir d'aujourd'hui j'aurai l'orchestre, ce ne sera plus aussi dur.

— Rendez-vous chez Pleyel à *8 heures* pour répéter nos morceaux à 8 mains [3], sois assez gentil pour apporter la musique que je t'ai fait envoyer, moi, je ne l'ai pas...

C. St Saëns

Si tu n'as pas de billets amène qui tu voudras

XXXV

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

[Paris] Dimanche 22 avril MDCCCC

A onze heures je suis allé à la Madeleine ;
j'ai sonné trois fois,
on ne m'a pas répondu....
....

---

du « petit bleu » de Fauré. Ce dîner réunissait les collaborateurs de *Prométhée*, tragédie lyrique de Ferdinand Hérold et Jean Lorrain, musique de Gabriel Fauré, que Fernand Castelbon de Beauxhostes avait commandée pour les arènes de Béziers (création : 27 août 1900).

1. La fin de la lettre a été découpée.

2. Saint-Saëns faisait répéter son opéra *Proserpine* (nouvelle version) donné le 29 novembre 1899 à l'Opéra-Comique.

3. Saint-Saëns, Fauré, Louis Diémer et Alfred Cortot devaient jouer le soir à huit mains l'*Ouverture* de la *Princesse Jaune* et la *Marche Héroïque* de Saint-Saëns au profit d'un monument au librettiste Louis Gallet qui venait de disparaître (20 octobre 1898). Saint-Saëns lui devait les livrets de la *Princesse Jaune*, *Etienne Marcel*, *Proserpine*, *Ascanio* et *Déjanire*. On connait en outre, deux projets d'opéra proposés par Gallet à Fauré : *Faustine*, puis, *Dolorès* d'après Louis Bouilhet, en 1879, mais qui n'eurent pas de suite. L'*Ouverture* de la *Princesse Jaune* à huit mains avait été transcrite par G. Fauré en 1887 pour la maison Durand.

A deux heures, je suis allé Boulevard Malesherbes, la *Portière* m'a dit que Monsieur n'y était pas.....

....

Mon Dieu, que les grands musiciens sont difficiles à rencontrer !!!

....

C. St-S.

XXXV *bis*

G. Fauré à C. Saint-Saëns
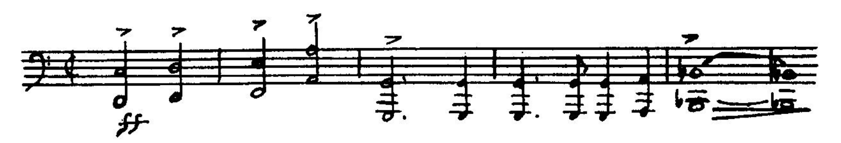
[Paris] [c. 19 juin 1900] [1]

Mon cher Camille

Je suis désolé de n'avoir pas l'ensemble de *Prométhée* et de ne pouvoir le mettre sous tes yeux. Cela se promène chez le graveur, ou chez les copistes, ou à Montpellier, chez Eustace [2] !

Voici le motif qui sert de Prélude à l'ouvrage et qui revient souvent [3]

Exemple nº 8



Je voudrais bien te voir ! Mais le temps presse et je suis obligé de rester *vissé* à ma table !

Je t'embrasse un millier de fois !

Gabriel Fauré

---

1. Cette lettre de Fauré avait été envoyée par Saint-Saëns à F. Castelbon de Beauxhostes qui l'avait conservée. Nous la datons d'après le cachet postal porté sur l'enveloppe (écrite de la main de Saint-Saëns) : Saint-Germain en Laye, 20 juin 1900. On peut supposer que Fauré l'avait écrite la veille (19) et que Saint-Saëns l'avait postée le jour même pour Béziers. Nous remercions M. E. Castelbon de Beauxhostes, fils du mécène de Béziers, de nous avoir communiqué ce document inédit.

2. Charles Eustace, chef de musique du 2e Régiment du Génie, à Montpellier qui était chargé de l'orchestration pour musique d'harmonie. Saint-Saëns avait également eu recours à ses services pour orchestrer *Déjanire*.

3. Thème de Prométhée.

XXXVI

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[28 juin 1900] C.P.

Mon cher Camille

Je t'envoie une copie des *Cloches de la mer* de ma patte, et je te demande la permission de garder l'original ! [1]

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

Je bûche tant que je peux !! [2]

[Feuille jointe]

Les Cloches de la mer

Parfois, pendant les longues heures
De la nuit, quand grondent les mers
On entend des cloches qui pleurent
Dans les rocs aux goémons verts.

Elles sonnent au loin, dans l'ombre,
Le glas des marins trépassés,
Martyrs dont croit toujours le nombre :
La mer n'en a jamais assez.

Cloches sinistres des abîmes,
Par vos éternelles clameurs
Croyez-vous expier leurs crimes
Et des veuves tarir les pleurs ?

Vos prières sont des blasphèmes !
La nature, mère des deuils,
Qui brise les naufragés blêmes
Contre les franges des écueils

En vain par votre voix adjure [3]
Les veuves et les orphelins
De ceux qu'elle jette en pâture
A la tempête, aux flots félins

---

1. Il s'agit du texte d'une mélodie pour chant et piano, poème et musique de Saint-Saëns.
2. Fauré travaillait à sa tragédie lyrique : *Prométhée*.
3. Première version de ce quatrain : « En vain par votre voix implore / Les veuves et les orphelins / De ceux qu'elle dévore / En les jetant aux flots félins. »

Car tous, pendant les longues heures
De la nuit, quand grondent les mers
Maudiront les cloches qui pleurent
Dans les rocs aux goémonts verts

Sonnant au loin, là-bas, dans l'ombre
Sous le souffle des vents glacés
Pour des deuils dont s'accroit le nombre
Le glas des marins trépassés !

XXXVII

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris] [14 septembre 1900] C.P.

Cher Camille

Je suis de retour depuis quelques jours et je grille de te voir ! Je suis libre toute la semaine prochaine sauf *mardi* : veux-tu m'indiquer un jour qui te conviendra, soit à St-Germain soit à Paris ?

J'ai reçu de Castelbon une lettre ravie où il m'annonce et me charge de t'annoncer l'achèvement très prochain des arènes [1]. Les souscripteurs ont immédiatement répondu à son appel et les travaux vont commencer immédiatement. Voilà qui est parfait !

J'espère que tu vas très bien : du reste j'ai eu de tes nouvelles par mon beau-père [2] qui m'a raconté que dans une causerie, du haut de ta chaise vice-présidentielle, tu avais révélé Béziers et *Prométhée* à tes confrères de l'Institut : voilà qui ne peut pas me nuire !

Je t'embrasse de tout cœur et t'envoie tous les souvenirs bien affectueux des miens, à bientôt n'est-ce pas ?

Gabriel Fauré

Ton article sur l'*ortografe* était parfait. Mais que va dire Lemoine !

---

1. Fauré rentrait de Béziers où les représentations de *Prométhée* avaient remporté un grand succès. Les arènes commencées en février 1896 avaient été laissées inachevées par la société constructrice. F. Castelbon de Beauxhostes avait eu l'idée de les utiliser pour des spectacles populaires. Saint-Saëns avait ouvert la série des « fêtes de Béziers » avec *Déjanire*, en 1898.

2. Le sculpteur Emmanuel Fremiet, également membre de l'Académie des Beaux-Arts.

XXXVIII

C. Saint-Saëns à Mme G. Fauré

Marseille 24 décembre 1900

« Nous sommes très fiers et très honorés d'inscrire dans nos rangs le nom de Madame Gabriel Fauré, célèbre à tant de titre et aimé de tous. C'est une étoile digne de la couronne d'Uranie » [1].

Voici, chère Madame la réponse que m'a faite Flammarion [2] ; je suppose qu'il a dû vous écrire aussi.

Veuillez dire à votre illustre époux que l'exécution d'hier a été fort belle que Paul Viardot lui fait grand honneur [3] ; il peut avoir confiance dans l'exécution de son délicieux *Requiem.*

Bousculé d'une manière affreuse dans les jours qui ont précédé mon départ je n'ai pu m'occuper des étrennes que j'avais promises à vos fils. Ils ne perdront rien pour attendre.

Amitiés à tous

C. Saint-Saëns

XXXIX

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[vers 1900] [4]

Sans préjudice de mardi, veux-tu venir dîner demain avec Augusta Holmès ?

7 h.

Tu serais bien gentil

C. Saëns

Je me suis occupé de messieurs tes fils, on préparera leurs surprises pour leur retour.

---

1. Saint-Saëns partageait avec Marie Fauré une passion pour l'astronomie.
2. Camille Flammarion, fondateur de la Société astronomique de France.
3. Paul Viardot, violoniste, fils de Pauline, ami de Fauré qui lui dédia sa 1re *Sonate pour violon* op. 13.
4. Nous datons approximativement cette lettre d'après le contexte : le « messieurs tes fils » suppose que, l'aîné du moins, n'était plus un enfant : Emmanuel avait 17 ans en 1900. D'autre part Augusta Holmès mourut le 28 janvier 1903.

XL

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris] [30 novembre 1901] C.P.

Cher Camille

Si tu avais pu assister à l'arrivée de la collection pour Emmanuel et de la machine pour Philippe, tu aurais été payé de ta peine ! Jamais je n'ai assisté à une telle explosion de joie ! Tu as causé aux enfants et aux parents un bonheur sans pareil et nous ne pouvons pas assez te remercier.

Malgré mon regret de n'avoir pu t'embrasser avant ton départ je suis content que tu aies pris le parti de quitter Paris. Le froid est intense ! Soigne-toi et reviens-nous au printemps plein de santé. La musique et nous tous avons encore besoin de toi bien, bien longtemps.

Je t'embrasse de tout mon cœur et te remercie mille fois encore !

Gabriel Fauré

XLI

Mme G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris] [30 novembre 1901] [1]

Qu'il est regrettable, cher Monsieur, que vous n'ayez pas vu l'arrivée de la machine : Philippe nous as regardés en disant : « non, c'est vrai ? » puis il est devenu tout rouge et a poussé des cris stridents en se tassant sur lui-même ; puis, comme je ne criais pas comme lui, il m'a sauté dessus, et en me secouant il me disait : « mais tu ne comprends donc pas ? »

Vous leur avez fait à tous deux un plaisir fou et à nous aussi naturellement. Merci de les gâter ainsi, nous n'avons qu'un regret c'est de ne pas vous avoir vu cette année.

Vous êtes pour nous comme un parent et votre nom est sans cesse prononcé ici

Marie Gabriel-Fauré

Je vais donner à lire à Emmanuel votre petit livre de *Problèmes et mystères*, je suis sûre qu'il vous en aimera encore plus, car il est tout à fait dans vos idées.

1. Lettre jointe à la précédente.

XLII

C. Saint-Saëns à Mme G. Fauré

Cannes 14 décembre 1901

Chère Madame

Rien ne pouvait m'être plus agréable que ce bouquet de fleurs de toute la famille Fauré. Je n'y ai pas répondu tout de suite parce que j'avais un gros travail sur les bras ; maintenant il [est] terminé, et ma bronchite est partie ; et je vais m'embarquer sur une nef, qui, je l'espère, comme celle qui figure sur les armoiries de la Ville de Paris, *Flucturera et ne mergiturera point.* [1]

Amitiés à tous

C. Saint-Saëns

XLIII

C. Saint-Saëns à Mme G. Fauré

1er août 1902

Chère Madame

Mon cousin [2] va vous apporter ma lunette [3], à laquelle manque l'oculaire principal, celui qui grossit de 170 diamètres, et que j'ai donné à réparer ; mais celui de 60 diamètres vous donnera en attendant des jouissances préparatoires et comme Jupiter est en ce moment facile à observer j'ai pensé qu'il valait mieux ne pas vous faire attendre.

D'ailleurs on vise facilement avec l'oculaire 60, tandis qu'avec le 170 les difficultés commencent ; il faut se servir du chercheur et c'est tout un doigté qu'il faut acquérir.

Mille compliments et toutes mes amitiés autour de vous

C. Saint-Saëns

---

1. Saint-Saëns partait pour le Caire.
2. Probablement Charles Leseurre.
3. Saint-Saëns s'était acheté une lunette astronomique dès 1858 après avoir vendu à l'éditeur Girod ses *Six duos pour harmonium et piano* op. 8. Il offrit aux enfant Fauré l'une de ses lunettes (cf. lettre de Marie Fauré, 4 janvier 1904).

XLIV

C. Saint-Saëns à G. Fauré

Mardi [21 avril 1903] [1]

Mon cher Gabriel

En vérité je ne puis comprendre pourquoi tu m'as laissé ignorer le *cinq-heures* du Figaro, me privant ainsi du plaisir si rare pour moi d'entendre tes œuvres ; il est heureux que ta musique soit plus compréhensible que tes actions.

Il m'est impossible de t'en vouloir de quoi que ce soit, mais tu m'as fait un petit chagrin qu'il eût été bien facile d'éviter, et que j'ai conscience de n'avoir pas mérité.

A toi comme toujours

C. Saint-Saëns

XLV

C. Saint-Saëns à G. Fauré

20 juin 1903

Ingrat !

Le fardeau de la reconnaissance envers ton vieux maître pesait trop sur tes épaules ; tu as voulu retourner la situation et tu y es arrivé ; c'est moi maintenant, qui suis ton obligé et ton reconnaissant protégé !!!... [2] et très reconnaissant même, hélas ! car il y a manière de faire les choses et tu as dépassé toutes les mesures.

---

1. Nous datons cette lettre d'après l'article de René Lara paru dans *le Figaro* du mardi 21 avril 1903 donnant un compte-rendu du festival Fauré donné le 20 avril 1903 dans les salons du *Figaro*. Cf. article : *Notre Five o'clock, festival Fauré*. Figuraient au programme le *Cantique de Racine* op. 11, des mélodies accompagnées par l'auteur, des pièces de piano par Léon Delafosse et *Dolly* op. 57 par Delafosse et Fauré. Fauré était depuis quelques mois critique musical du *Figaro*. Un festival fut également offert à Saint-Saëns par *Le Figaro* le 16 juin 1913.

2. Saint-Saëns venait sans doute de lire l'article de Fauré sur la 200e de *Samson et Dalila*, paru dans *Le Figaro* du 20 juin 1903. On peut y lire en effet : « ... je tiens pour un des grands bonheurs et une des grandes émotions de ma vie d'avoir pu assister à sa première représentation. Paris devait cette double revanche au plus grand de nos musiciens vivants... »

Je ne m'en plains pas...

— Tu as bien compris n'est-ce pas, ce que je t'ai dit hier... je ne demande pas mieux que de t'aider dans ce que tu sais, mais cela me mettrait dans une situation trop délicate, c'est impossible.

Je t'embrasse comme je t'aime

C. Saint-Saëns

XLVI

Mme G. Fauré à C. Saint-Saëns

[4 janvier 1904] [1]

Cher Monsieur Saint-Saëns

Voilà plus de huit jours que j'entends parler de vous envoyer nos souhaits de bonne année, et chaque jour passe et personne ne le fait ; mais en attendant on se sert de la machine statique avec ardeur, on y fait cent expériences ; on regarde au microscope ; on déplore de ne pouvoir observer le soleil que bien rarement et on caresse des yeux la chère lunette [2] ; et puis, à ce qu'il paraît que Monsieur Saint-Saëns doit deviner qu'on pense à lui.

Eh ! bien puisqu'ils ne le font pas, c'est moi qui, sans les prévenir, veux vous dire que si on parle de vous bien souvent ici, le premier jour de l'année on y fait en famille mille bons souhaits pour vous.

Mais ils sont tout de même un peu paresseux, les esprits forts, les puissants cerveaux, les masculins enfin ! Et moi la faiblesse, la pâte molle, le zéro de la famille, je prends la parole à leur place, malheureusement il faudra le dire pour faire mettre l'adresse par Gabriel pour que Durand veuille bien faire suivre ma lettre [3].

Donc au nom de tous je vous souhaite un délicieux séjour en Egypte, un bon retour ici, et une année des plus heureuses ; et je joins à tous nos souhaits nos plus affectueux souvenirs.

4 janvier 1904 Marie Gabriel Fauré

---

1. Lettre datée à la fin.
2. Objets scientifiques offerts par Saint-Saëns à Emmanuel et Philippe Fauré.
3. Durand, éditeur de Saint-Saëns, devait avoir reçu ordre de ne réexpédier que certaines lettres, dont celles écrites de la main de Fauré.

XLVII

C. SAINT-SAËNS À Mme G. FAURÉ

Monte-Carlo 18 février 1904

Chère Madame

Il paraît que vous n'avez pas reçu ma réponse à votre charmante lettre. Il me semblait pourtant bien l'avoir écrite. Me suis-je trompé ? Ai-je eu seulement l'intention de vous répondre ? La chose est improbable mais non impossible car j'ai eu à la fois beaucoup d'occupations et beaucoup de correspondance.

Vous me parliez de l'Égypte alors que je l'avais déjà quittée. J'étais si tranquille au pays des Pharaons ! Ici c'est tout le contraire et dès mon arrivée il m'a fallu me mettre à la besogne et quelle besogne ! Une montagne de partitions d'orchestre à corriger. Enfin tout est terminé, la première représentation d'*Hélène* a lieu ce soir. Vous dites que les masculins sont paresseux ; je le serais avec délice si je le pouvais, mais je n'ai jamais le temps.

Merci à vous et à vos charmants fils de votre bonne amitié. Gabriel a eu la migraine c'était fatal, mais à part cela il paraît en bonne santé.

Votre très affectueusement et respectueusement dévoué

C. Saint-Saëns

XLVIII

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris] [10 octobre 1904] C.P.

Mon cher Camille

De retour de Suisse depuis peu de jours, je grille de te revoir et de venir déjeûner avec toi quand tu voudras.

Réponds-moi au boulevard Malesherbes 154. Bien que je sois en famille à Garches pour quelques jours encore, je viens tous les jours à Paris.

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

XLIX

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[Milan]
Grand-Hôtel et de Milan 24 novembre 1904

Mon cher Gabriel

Tu n'aimes pas Berlioz, il n'y a rien à faire à cela ; mais tu l'exprimes d'une façon violente qui peut te faire du tort et c'est pour cela que je me permets encore de t'en parler [1]. Tu dois avoir la juste prétention de faire de la haute critique, de t'élever au-dessus du vulgaire en ce genre comme tu l'es dans d'autres. Or, pour faire de la haute critique, il faut savoir *apprécier ce qu'on n'aime pas.* Haendel trouvait Glück moins musicien que son cuisinier : il ne voyait que son insuffisance d'écriture, il ne voyait ni sa couleur, ni sa puissance dramatique. Ce n'est pas ainsi qu'un critique doit juger.

Les défauts de Berlioz crèvent les yeux ; il les rachète par la grandeur du caractère, par la personnalité, par l'étonnante création de l'instrumentation moderne. Voilà ce qu'il ne faut jamais oublier. Est-ce qu'on parle jamais des vulgarités et des platitudes qu'il y a dans *Tannhäuser* et dans *Lohengrin* ? l'*Ouverture* de *Benvenuto* n'est pas des plus agréables, et l'auteur lui-même ne l'a pas trouvée suffisante, puisqu'il en a écrit une autre, bien supérieure. Mais il me semble que le thème du Cardinal

Exemple n° 9



n'est pas si vulgaire. Quoi qu'il en soit, cette *Ouverture* a un mérite, celui de nous montrer dans la péroraison un procédé que Wagner s'est approprié depuis : un chant exécuté par les trombones à l'unisson et accompagné d'un trait persistant des violons [2]. Cela mérite qu'on en parle avec une certaine déférence.

---

1. Saint-Saëns fait écho au compte-rendu des Concerts Lamoureux dans lequel Fauré écrivait : « Le concert a débuté par l'*Ouverture* de *Benvenuto Cellini* — ouverture aux thèmes médiocres, de forme baroque et de sonorité vulgaire, que le public a, d'ailleurs, froidement accueillie. » (*Le Figaro* du lundi 21 novembre 1904.)

2. Dans l'*Ouverture* de *Tannhäuser*, par exemple.

Enfin, s'il faut tout dire, nous n'avons pas tant de grands compositeurs ; laissons aux autres le soin de les débiner. Eux n'ont garde de débiner les leurs : ils ne parlent jamais que de leurs qualités.

Dixi. Pardonne-moi mes soins tyranniques, fruits amers de mon incurable affection et présente à ta famille mes plus tendres souvenirs.

C. Saint-Saëns

L

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[Paris] [7 décembre 1904] C.P.

Cher Camille

Je te demande pardon de n'avoir pas encore répondu à ta lettre de Milan [1] et de ne t'avoir pas remercié pour les bons avis qu'elle contenait et dont tu peux être assuré que je tiendrai grand compte. Seulement c'est bien agaçant d'entendre dire partout et à tout propos : « le talent est inutile, le génie suffit. Voyez Berlioz, voyez Rodin, voyez Puvis de Chavannes ! » et bon nombre de nos jeunes musiciens, convaincus qu'ils ont du génie, nous envoient promener quand nous les engageons d'essayer d'acquérir du talent.

Je ne parle même pas de cette admiration bête de beaucoup de gens pour *n'importe quoi* de Berlioz.

Puis-je aller te demander à déjeuner ou à dîner un de ces jours? cela me ferait joliment plaisir. Je sais qu'*Hélène* [2] a obtenu un énorme succès à Milan et j'en suis très heureux.

Je t'embrasse de tout mon cœur

Gabriel Fauré

LI

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[30 décembre 1904] C.P.

Mon cher Camille

Je dois jouer à Cologne, le 10 janvier prochain, ma *Sonate* et mon *1er Quatuor* [3]. Si tu as l'occasion de voir Fritz Steinbach — c'est lui

1. Cf. lettre précédente.
2. Poème lyrique en un acte, texte et musique de Saint-Saëns.
3. *1re Sonate pour violon et piano* op. 13, *1er Quatuor avec piano* op. 15.

qui me fait venir — dis-lui que je ne suis pas une cruche, et rappelle-moi au souvenir de Mr et Mme Ahn avec qui j'ai voisiné, lors de la première d'*Hélène* à Monte-Carlo [1].

J'espère qu'on jouera encore le *Timbre d'argent* [2] à Cologne le 9 janvier. Je t'embrasse et je te souhaite, pour nous tous, une bonne année !

Gabriel Fauré

Et j'ai bien peur, hélas de n'être pas à Paris pour la première d'*Hélène* ! [3]

LII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[Paris] 23 septembre 1905
Rue de Longchamp 17

Mon cher ami

On fait un grand effort pour obtenir l'installation d'une classe préparatoire de chant au Conservatoire. J'ignore quel est ton sentiment sur ce sujet [4], mais je tiens à te faire connaître le mien.

Cette idée me paraît *absurde*. Il n'en est pas tout à fait des voix comme des instruments. Il existe des méthodes de pose de la voix entièrement différentes les unes des autres. Chaque professeur croit posséder la vraie, mais avec des méthodes très diverses on obtient d'excellents chanteurs. Seulement, on ne passe pas sans danger, *surtout dans le jeune âge*, d'une méthode à une autre parfois diamétralement opposée. Ce qui, pour les instrumentistes, est sans inconvénient, peut entraîner, pour les chanteurs, une grave altération de l'organe.

Or, qu'arrivera-t-il, quand après avoir été *préparé* dans une méthode, l'élève, en passant dans une classe supérieure, sera soumis à une méthode tout autre ? il serait illusoire de penser que le professeur de la classe préparatoire se bornera à l'articulation, à la mesure, au rythme, aux choses générales ; il appliquera certainement sa méthode de chant, cela est trop dans la nature pour pouvoir être évité.

Dans le chant, le professeur de 1er ordre doit *commencer* son élève et travailler lui-même à faire l'instrument ; confier cette besogne à un

1. Le 18 février 1904.
2. Drame lyrique, paroles de Barbier et Carré, musique de Saint-Saëns.
3. A l'Opéra-comique, avec Mary Garden, 18 janvier 1905. Le même soir Fauré donnait un concert à Strasbourg.
4. G. Fauré allait entrer dans ses fonctions directoriales au Conservatoire. Voir sa réponse lettre LIV.

autre est une erreur, à moins que le préparateur ne soit l'élève du professeur, suivant (*) la même méthode.

Mille amitiés

C. S. Saëns

(*) « appliquant » serait meilleur....

J'attends toujours tes ordres [1], j'espérais recevoir un mot ce matin — tu me fais languir.

« Beau Gabriel, on désespère
Alors qu'on espère toujours ! »

C. S. Saëns

LIII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[Paris]
Rue de Lonchamp 17 — 29 septembre 1905

Mon cher Gabriel

Choisis ton jour et ton heure, tu seras toujours le bienvenu.

— Il est bon que tu saches que Mme *** en se démenant pour cette classe préparatoire de chant [2] prétend avoir ton approbation. D'après le ton de ma lettre tu as pu voir que je ne l'avais pas crue sur parole.

— J'ai reçu la visite de Valdejo qui voudrait bien avoir une classe d'opéra, d'opéra-comique ou de chant. Il demande à faire l'intérim de la classe Lhérie. Si je t'en parle, ce n'est pas seulement pour mémoire. Va[l]déjo qui a fait la carrière théâtrale avec talent et succès, et musicien, très intelligent et une nature exceptionnelle délicate et honnête, ce qui ne court pas les rues ! S'il demande à te voir, fais-moi l'amitié de le bien recevoir, il en vaut la peine. C'est un ancien élève de l'*Ecole* [3].

Dis à Mme Fauré et à « ces messieurs » que j'ai bien pensé à eux en regardant l'éclipse, spectacle plus merveilleux encore que je ne m'y attendais [4] !

Je me réjouissais de passer la journée de dimanche avec toi, mais, j'ai[me] encore bien mieux t'avoir pour moi tout seul.

Je t'embrasse

C. Saint-Saëns

---

1. Pour rencontrer Fauré, cf. lettre suivante.
2. Cf. lettre de Saint-Saëns du 23 septembre 1905, il s'agit peut-être de Marguerite Carré.
3. Niedermeyer ; Paul Lhérie fut remplacé par Maximilien Nicolas Bouvet.
4. Saint-Saëns s'était rendu spécialement à Burgos pour voir une éclipse totale de soleil le 30 août 1905.

LIV

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[Paris]
154 Bd Malesherbes [29 septembre 1905] C.P.

Mon cher Camille

Comme c'est toi qui m'as élevé et que c'est à toi que je dois ce que je suis, il est de toute justice que les premiers mots que j'aurais écrits sur la table directoriale te soient adressés [1] ! (je dis « table » car j'ai relégué dans un coin le terible bureau rond-de-cuir).

Je suis de retour depuis huit jours. Mais comme tu peux le penser, j'ai été submergé par les occupations.

Veux-tu de moi pour dîner un soir de la semaine prochaine ? Veux-tu choisir le jour et me l'indiquer par un mot adressé ici, au Conservatoire ?

Pour Bellenot [2], ta lettre m'est arrivée alors que j'avais déjà recommandé Dallier [3] qui s'était mis sur les rangs dès la première heure.

Et quant à la *classe préparatoire de chant*, c'est une légende créée par ceux qui voudraient occuper la fonction. Il n'en saurait être question.

A bientôt j'espère. Il me tarde de t'embrasser comme je le ferai, de tout mon cœur.

Gabriel Fauré

Si tu vas chez Diémer [4] dimanche je te prie de leur renouveler mes regrets. Je suis obligé d'assumer le service de la Madeleine jusqu'au retour du Curé.

Les miens vont bien et parlent souvent de toi. Nous sommes encore à Garches.

LV

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

[12 octobre 1905] C.P.

Mon cher Camille

Naturellement je suis désolé de ta détermination [5]. Je viens cependant te prier de ne la pas ébruiter car, dans les circonstances actuelles, le

---

1. Fauré prenait ses fonctions de Directeur du Conservatoire.
2. Philippe Bellenot, maître de chœur à St-Sulpice.
3. Henri Dallier prit la succession de Fauré à la Madeleine dont il est ici question.
4. Louis Diémer, pianiste.
5. Saint-Saëns donnait sa démission du Conseil supérieur du Conservatoire, pour voyager librement mais aussi pour laisser à son ancien élève toute liberté de manœuvre. Cette démission qui survenait à un moment où les réformes entreprises par Fauré soulevaient de vives protestations pouvait être interprétée comme une désapprobation.

clan qui me fait une sourde opposition au Conservatoire (l'aimable Duvernoy et l'imbécile Lefèbvre [1]) en tirerait parti contre moi ; et ce n'est pas, certainement ce que tu veux.

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

LVI

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[28 octobre 1905] C.P.

Mon cher Camille

Je puis manger de TOUT ! merci et à demain. Je serai joliment content de te voir un peu tranquillement :

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

LVII

C. Saint-Saëns à Mme G. Fauré

Cannes 3 décembre 1905

Chère Madame

Il entrait cependant dans mon programme de ne pas partir sans avoir serré la main à ces messieurs que je n'ose plus appeler les enfants ! mais j'ai dû fuir devant le mauvais temps qui me donnait des étouffements et bien que je me sois donné dans les 3 derniers jours le luxe d'une automobile je n'ai pu parvenir à faire tout ce que je voulais. J'ai passé ici des jours délicieux et je vais aller tout doucement à Naples ; là je m'embarquerai pour le Caire, où je trouverai un soleil encore plus chaud dont malheureusement je ne jouirai pas longtemps, devant être rentré le 1er février à Monte-Carlo [2].

Jupiter doit vous donner de l'agrément [3], car il est bien placé pour se faire voir. Dites-lui bien des choses de ma part, mais retenez les plus

1. Edmond Duvernoy professeur de chant, ou son frère, Alphonse, professeur de piano ; Charles Lefèbvre titulaire de la classe d'ensemble.
2. Pour la création de l'*Ancêtre*, opéra commandé à Saint-Saëns par le Prince de Monaco et créé le 24 février 1906 au Théâtre de Monte-Carlo.
3. Cf. lettre du 24 décembre 1900, note 1 ainsi que les lettres du 1er août 1902, 4 janvier 1904, 29 septembre et 5 décembre 1905.

aimables pour vos délicieux fils et pour Monsieur le Directeur [1], que j'ai tant de plaisir à voir arriver là où il a droit, de par sa belle nature et sa haute conscience artistique. Puissè-je vivre assez pour le voir sous la coupole !

Votre tout dévoué et affectionné

C. Saint-Saëns

Ne pas m'écrire. La lettre ne me parviendrait pas....

LVIII

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

Palais de Monaco 12 février 1906

Mon cher ami

C'est avec une joie que tu peux imaginer, que j'ai appris que tu viendrais ici pour l'*Ancêtre*. Ma musique est trop opportuniste pour toi, néanmoins j'espère qu'il y a dans ma nouvelle œuvre des coins qui ne te déplairont pas [2].

On va vendre à Paris une *Ballade* autographe de Chopin. Je tâche de m'en rendre acquéreur et si j'y réussis, lorsque je m'en serai bien régalé j'aurai l'honneur de l'offrir au Directeur du Conservatoire pour la Bibliothèque [3].

Compliments et amitiés à la famille — je t'embrasse.

C. Saint-Saëns.

LIX

G. FAURÉ À C. SAINT-SAËNS

Paris [18 février 1906] C.P.

Mon cher Camille, je suis ravi de venir près de toi ! Je partirai demain soir, lundi, et serai à Monte-Carlo mardi, vers 3 h., avec le grand espoir d'assister à l'avant-dernière répétition. Je t'embrasse de tout cœur de notre part à tous.

Gabriel Fauré

1. Cf. la lettre de Fauré du 29 septembre 1905.
2. L'article de Fauré dans *Le Figaro* dont il est question plus bas est très favorable à l'opéra de Saint-Saëns.
3. Saint-Saëns acheta le manuscrit de la *Seconde Ballade* op. 38 de Chopin et le donna à la Bibliothèque du Conservatoire, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, fonds du Conservatoire, Ms F 107. Lire sur ce manuscrit l'article que lui consacra Saint-Saëns (*Monde Musical* 15-30/7/1920).

LX

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

Palais de Monaco 26 février 1906

Mon cher ami

En te remerciant de ton bel article [1] j'ai le plaisir de t'annoncer que la 2de repr. a été beaucoup plus chaude que la *1re* et que l'exécution a encore été supérieure

Je t'embrasse

C. Saint-Saëns

LXI

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

[Paris]
Rue de Longchamp, 17. *Dimanche* [20 mai 1906] [2]

Comme c'est joli et bien tourné ! et merci pour le *concerto en mi b.* qui décidément te tient à cœur ce qui me flatte infiniment...

C.S.S [Monogramme]

Si tu voulais venir jeudi à 7 h. tu trouverais des gens aimables...

---

1. Paru dans *Le Figaro* du dimanche 25 février 1906, p. 4.
2. Nous datons cette lettre d'après l'allusion à l'article de Fauré écrit au lendemain du Festival Saint-Saëns organisé pour le soixantième anniversaire de son premier concert à la Salle Pleyel. In : *Le Figaro*, dimanche 20 mai 1906. Datation confirmée, par l'adresse de Saint-Saëns (17 rue de Longchamp où il habita de juin 1904 à juin 1910), et le calendrier. — Extraits de l'article de Fauré *Festival Saint-Saëns...* » Or, si Camille Saint-Saëns a dit dans de jolis vers : « Naguère si légers, mes pauvres doigts sont lourds ! » Il n'en faut rien croire. Ses doigts nerveux et souples, son jeu clair, vigoureux ou charmant et son style — la noblesse et la sobriété mêmes — valent aujourd'hui ce qu'ils furent toujours... Et profiterai-je de cette occasion pour rappeler à nos virtuoses... qu'indépendamment du célèbre *Concerto en sol mineur...* ou du *Concerto en ut mineur...* il en existe trois autres et que, parmi ceux-ci, le *Concerto en mi bémol* mériterait particulièrement de sortir de l'ombre où on le laisse sommeiller ?... ».

LXII

G. Fauré à C. Saint-Saëns

sans date [21 ? mai 1906] [1]

Mon cher Camille

oui. Jeudi avec le plus grand plaisir ; mais je ne pourrai arriver qu'à 7 h 1/2.

Je t'embrasse de tout cœur pour nous tous

Gabriel Fauré

LXII *bis*

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[Paris] 22 mai 1901 [2]
Rue de Longchamp 17

Mon cher ami

Ces exercices sont destinés à l'éducation des élèves ; il importe donc de ne pas leur mettre des idées fausses dans la tête. Or Dukas ne me paraît pas suffisamment édifié sur la question des ornements et appoggiatures de l'ancienne musique et je ne l'étais pas davantage avant d'avoir étudié la question dans la méthode de violon du Père Mozart, où la question est traitée à fond. Il y en a trois éditions à la Bibliothèque du Conservatoire ; *c'est la plus ancienne qu'il faut étudier* ; les autres sont incomplètes [3].

Cette question, ordinairement négligée est à mon avis très importante. Continuellement les exécutants sont en désaccord sur l'interprétation des signes ; l'un aime mieux ceci, l'autre préfère cela. Or, cela n'est pas affaire de goût, mais d'érudition ; il s'agit uniquement

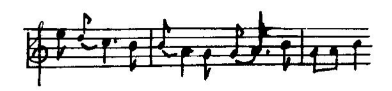
---

1. D'après la lettre précédente.
2. Cette date est probablement erronée, Saint-Saëns habita le 17 rue de Longchamp de 1904 à 1910. L'allusion au travail de révision de Paul Dukas suggère la date de 1908, date du copyright par les éditions Durand des *Goûts réunis* de Couperin, (concerts n° 5, 6, 7 et 9), « extraits pour violon et clavecin, révision Paul Dukas », qui semblent bien destinés, en effet, à des élèves. La date du 22 mai 1908 correspond, par ailleurs, à un bref séjour à Paris de Saint-Saëns ; on notera enfin, que deux jours auparavant (lettre LXI) Saint-Saëns avait omis la date.
3. Léopold Mozart, *Versuch einer grünlichen violin schule...*, Augsbourg, J. J. Lotter, 1756. Cote : L 9806.

de savoir ce que l'auteur a voulu écrire. Ces désaccords n'existeraient pas, si cette éducation — bien légère ! — était acquise à l'École. Elle ne l'a jamais été, et il t'appartient de combler cette lacune, ce qui ne te sera pas bien difficile.
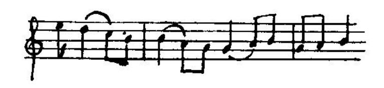
A la *Société des Concerts* même j'ai constaté maintes fois des interprétations tout à fait erronées. La source est là pourtant, et il est si facile d'y recourir ! mais *nulle part* on ne paraît s'en inquiéter. Y a-t-il un endroit au monde où dans la *Passion selon St Matthieu* le fameux duo avec chœur [1]

Exemple n° 10



soit interprété

Exemple n° 11



C'est pourtant cela que l'auteur a voulu écrire...

Et dans le *Clavecin bien tempéré* [2] combien y a-t-il d'exécutants qui traduisent

Exemple n° 12



C'est pourtant la traduction seule exacte.

Amitiés

C. S. Saëns

Quand j'avais l'honneur d'être ton professeur, je ne savais rien de cela, par la raison qu'on ne me l'avait pas appris !...

1. *So ist mein Jesu nun gefangen* (fin de la première partie).
2. *Livre* II, *Prélude* 7.

LXIII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

Béziers 1er septembre 1908

Mon cher ami

Johannès Wolff [1] me mande qu'il t'a écrit pour te demander de jouer un morceau de moi à la Société [2]. Je l'ai grondé de t'avoir dérangé de ton travail [3] ; il ne sait pas combien la moindre correspondance est odieuse en pareil cas et il ne faut pas lui en vouloir ! Moi, je ne désire pas du tout que ce morceau soit joué rue Bergère pour le moment. Mlle Mastio [4] demande d'y chanter *La Nuit* [5] et je préfère de beaucoup que cette dernière œuvre soit exécutée. Le morceau de violon est une fantaisie déjà ancienne qui est oubliée et que Wolff veut ressusciter [6] ; il faudra voir d'abord comment elle sera accueillie *urbi et orbi* avant d'essayer de l'introduire dans le Sanctuaire.

Après une matinée pluvieuse qui paraissait devoir rendre la représentation impossible, le ciel s'est éclairci hier à midi et la représentation a été splendide aux arènes [7], avec un peu trop de vent seulement. Les beaux vers du jeune poëte Népoty, admirablement dits par Paul Mounet, Mlle Roch et autres *ejusden farinae* ont fortement impressionné malgré le caractère plutôt symbolique, que dramatique, de la pièce ; et la musique de Rabaud a bien complété l'ensemble, ne manquant ni de grandeur, ni de couleur, ni de charme, ni d'éclat. Un reflet de *Prométhée* ne lui nuit pas [8] ; j'ai regretté seulement quelques accords faux mis très probablement pour la *mode*. Mais il ne faudrait pas en juger sur la partition de piano ; on y voit des horreurs qui n'ont rien d'horrible à l'exécution.

Je te défends absolument de me répondre. Quand on a travaillé toute la journée, épistoler est un supplice que je connais et veux t'épagner.

Je t'embrasse

C. Saint-Saëns

---

1. Violoniste dédicataire du *Caprice Andalou* op. 122 de Saint-Saëns et de l'*Andante* op. 75 de Fauré.
2. La Société des Concerts du Conservatoire (allusion plus bas à la rue Bergère où le Conservatoire se trouvait encore à cette date).
3. Fauré était à Lausanne en pleine composition de *Pénélope.*
4. Catherine Laurence Mastio créa Angiola dans *Proserpine* de Saint-Saëns.
5. *La Nuit* op. 114 pour sop. solo, ch. de femmes et orchestre ne fut créée à la Société des Concerts que le 27 novembre 1910.
6. Peut-être le *Morceau de concert* op. 62 (1880) pour violon et orchestre.
7. Il s'agit de la création (30 août 1908) du *Premier Glaive,* drame lyrique de Lucien Népoty, musique de Henri Rabaud, aux arènes de Béziers.
8. *Prométhée* de Fauré créé à Béziers le 27 août 1900.

LXIV

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[Paris] [22 octobre 1908] C.P.

Mon cher Camille

D'abord mille fois merci et de tout cœur pour tout le plaisir que me cause ta belle dédicace du *Corneille* [1]. J'en suis très touché, très fier et très heureux !

Pour le concert Marty fixé au dimanche 15 novembre on se propose de te prier de jouer le *Concerto* de Mozart en ut mineur que tu as exécuté récemment chez Mme de Béarn, avec l'*orchestre du Conservatoire*, ce sera délicieux. L'ensemble du programme n'a pas pu être encore définitivement arrêté. Ce concert aura lieu au Conservatoire [2].

Mille, mille tendres amitiés.

Gabriel Fauré

Je vais entendre, d'ici samedi soir, 310 chanteurs et chanteuses !!!! tu peux me plaindre !

LXV

C. Saint-Saëns à G. Fauré

Las Palmas 24 février 1909

Mon cher ami

C'est fait ; j'ai écrit déjà une quarantaine de lettres et j'en écrirai quelques-unes encore ; et je ferai tout mon possible pour être là au moment critique [3].

Ton concurrent [4] a dans son jeu un atout terrible, la charmeuse de la rue Jacob ; mais tu dois avoir bien des femmes dans ta manche

---

1. *La Gloire de Corneille* op. 126 cantate écrite par Saint-Saëns en 1906 pour le tricentenaire de la mort de Pierre Corneille.
2. Il s'agit d'un concert donné à la mémoire de Georges Marty (1860-1908), chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire ; il dirigea la première audition de *Phaéton* de Saint-Saëns. Celui-ci joua effectivement le *Concerto* en ut mineur de Mozart sous la direction d'André Messager.
3. Saint-Saëns travailla activement à l'élection de Fauré à l'Institut en compagnie du sculpteur Emmanuel Fremiet, beau-père de Fauré.
4. Charles-Marie Widor déjà rival de Fauré au moment de sa nomination à la classe de composition du Conservatoire (cf. lettre de Fauré 24 août 1896).

et en tête Mme Greffulhe [1] à qui tu ne dois pas hésiter de demander son appui. C'est surtout par les femmes qu'on arrive à l'Académie.

Pardon, j'ai oublié de te parler de ton article sur *Javotte* [2]. Je n'ose plus te remercier, mais tu me permettras bien de t'en faire mon compliment ! il est tourné avec un art de premier ordre.

Je pars d'ici dans six jours pour Marseille et de là j'irai à Monte-Carlo où je serai du 8 au 10 mars [3].

Ton vieil ami

C. Saint-Saëns

LXVI

C. Saint-Saëns à Mme G. Fauré

Marseille 8 mars 1909

Chère Madame

Ma lettre à votre mari n'est pas plutôt fermée [4] que je m'aperçois que je n'ai pas mis un mot pour vous ou pour les enfants ! et plutôt que de la rouvrir je préfère saisir l'occasion de vous écrire à vous. Je crois que vous pouvez être sans crainte pour samedi [5], j'ai reçu de bonnes nouvelles et je *serai là*, ce qui ne pourra pas faire de mal. Embrassez les enfants de ma part et croyez à ma vive et respectueuse sympathie.

C. Saint-Saëns

LXVII

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Paris 9 mars 1909

Mon cher Camille

Si tu avais le temps, voudrais-tu écrire un mot à Waltner [6], 11 Bd

---

1. La comtesse Greffulhe, amie de G. Fauré qui lui dédia sa *Pavane* avec chœur op. 50 (1887) ; il avait composé en 1904 un *Tantum ergo* (ss n° d'op.) pour le mariage de sa fille.
2. Ballet de Saint-Saëns et J. L. Croze repris à l'Opéra. Fauré lui consacra un article dans *le Figaro* du 6 février 1906.
3. Pour surveiller les répétitions de sa musique de scène op. 130 pour *la Foi*, drame d'Eugène Brieux créé à Monte-Carlo le 10 avril 1909.
4. Lettre perdue.
5. Saint-Saëns vint spécialement de Monte-Carlo à Paris pour voter à l'Institut l'élection de Fauré, le samedi 13 mars 1909.
6. Charles-Albert Waltner, graveur.

de Clichy ? C'est un nouveau à l'Académie, il vient d'y remplacer le graveur Jacquet [1]. Il m'a fort bien reçu et m'a parlé avec enthousiasme de la musique et avec une très particulière admiration de la tienne. Un mot de toi serait, je crois, décisif.

Combien tu es exquis d'être revenu [2] et combien a été profonde l'impression produite à l'Institut par cette nouvelle ? Tu ne peux t'en douter.

Je suis dans les affres du départ pour *Barcelone* où j'ai un concert jeudi, un autre vendredi et un troisième dimanche [3].

j'habiterai
l'Hôtel d'Angleterre

Je te remercie encore et je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

Grâce à Dieu, le temps est très radouci. Je m'inquiétais fort pour toi.

LXVIII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

Palais de Monaco 2 avril 1909

Mon cher ami

Ci-joint un petit dossier qui te montrera combien Mme Adam [4] a été gentille dans cette circonstance. Mme Greffulhe [5] a bien travaillé aussi, tu feras bien de les remercier toutes les deux.

Pour moi tu n'as pas de remords à savoir. J'ai été très enrhumé comme je m'y attendais mais il n'y paraît plus ; et tu m'as rendu un grand service ! Mon passage à Paris m'a permis de faire répéter *Phryné* [6], qui n'aurait jamais si bien marché si je n'y avais pas mis la main. Je sais que tu as de l'horreur pour les légèretés de *Phryné*, mais j'espère remonter dans ton estime quand tu connaîtras ma dernière œuvre, mon *Psaume* [7] que j'espère pouvoir aller diriger cet été en Angleterre. Il est étrange d'ailleurs, il renferme un *air de danse*.

---

1. Achille Jacquet.
2. Cf. la lettre de Saint-Saëns du 8 mars 1909 (lettre précédente) note 5.
3. Sur les trois concerts organisés à Barcelone par Isaac Albéniz pour son ami Fauré, cf. les souvenirs de Marguerite Long (*Au piano avec Gabriel Fauré*, Julliard, 1963, p. 90 à 92) qui place par erreur cet épisode en 1908. C'est à Barcelone que Fauré apprit son élection à l'Institut, le 13 mars 1909, au sixième tour, par 18 voix contre 16 à Widor.
4. Juliette Adam, femme de lettre, fondatrice de la *Nouvelle Revue*.
5. Cf. lettre de Saint-Saëns du 24 février 1909.
6. Opéra-comique de Saint-Saëns, livret de Lucien Augé de Lassus (1893).
7. *Psaume CL* op. 127 pour double chœur et orch. « Praise Ye The Lord ».

On a déchiffré la musique de *la Foi* [1], il y a des petites timbales que j'ai fait faire exprès c'est ravissant. Je m'étonne qu'on ne se

Exemple n° 13

soit pas avisé de cet effet-là plus tôt. J'ai employé des gammes égyptiennes [2] qui feront dire que j'ai voulu me mettre à la mode ; les extrêmes se touchent, l'antique et le moderne s'embrassent :

Exemple n° 14



et beaucoup d'autres choses dans le même genre. Malheureusement, après *Salomé* [3] cela paraître diatonique.

Mille amitiés à mon très cher *confrère* [4]

C. Saint-Saëns

(Mme Adam se figurait que Rodin était de l'Académie...)

LXIX

C. Saint-Saëns à G. Fauré

19 juin 1909

Quelle agréable surprise dans *Le Figaro* [5] et comme c'est gentil de prendre la défense de mon système obstinément méconnu !

Je t'embrasse

C. S. Saëns

---

1. Cf. lettre de Saint-Saëns du 24 février 1909.
2. L'Action de *La Foi* se déroule en Haute-Égypte pendant le Moyen-Empire. Yves Gérard nous signale que le musée Saint-Saëns de Dieppe conserve un cahier rempli de gammes et de chants populaires égyptiens. Quand aux petites timbales, Jean-Rémi Julien nous signale qu'elles ont été utilisées par Stravinski dans le *Sacre du Printemps*.
3. *Salomé* de Richard Strauss que Saint-Saëns avait entendue lors de la première parisienne le 8 mai 1907.
4. A l'Institut.
5. Article sur *Henry VIII* (*le Figaro* du 19 juin 1909, p. 4) où Fauré rappelle qu'en se référant à la fois au drame et lyrique et à « l'opéra traditionnel », « partout où la situation semble l'avoir logiquement commandé... Saint-Saëns appliquait des théories qu'il avait dès longtemps exposées... ».

LXX
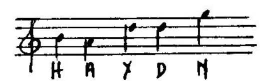
C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

Aix-les-bains 16 juillet 1909

Mon cher ami

Je reçois une lettre de M. Ecorcheville qui désire fêter Haydn [1], ce en quoi il a cent fois raison ! Mais il désire que l'on écrive des morceaux sur son nom exprimé en notes :

Exemple nº 15



or, jamais, au grand jamais je n'ai vu l'Y et l'N figurer parmi la notation. Je n'ai jamais vu que A B C D E F G H
la sib. do ré mi fa sol si bécarre
Encore l'H a-t-il été inventé après coup ; dans le principe, B voulait dire *Si*, sans distinction de bémol ou de bécarre.

J'écris à M. E[corcheville] de me prouver que les deux lettres Y et N peuvent signifier *ré* et *sol*. Je t'engage [à] en faire autant. Il serait fâcheux de se laisser entraîner dans une aventure ridicule, qui nous ferait la risée de l'Allemagne musicale [2].

Je t'embrasse

C. Saint-Saëns

LXXI

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

Le Caire 2 décembre 1909

Mon cher ami

T'ai-je parlé de la candidature de Loeb [3] au ruban rouge ? Je crains de l'avoir oublié. Je pense que tu seras favorable à cette idée et j'espère

1. Jules Ecorcheville fondateur de la revue S.I.M.
2. Ni Saint-Saëns, ni Fauré n'écrivirent de pièce sur le nom de Haydn ; on relève dans le nº du 15 janvier 1910 de la S.I.M. les noms de Debussy, d'Indy, Ravel, Widor, Hahn, Dukas. La continuation de l'alphabet musical était en effet une nouveauté en 1909 cf. l'article de J. CHAILLEY *Le Carnaval de Schumann* dans l'*Éducation musicale*, octobre 1969, pp. 11-12.
3. Jule Loeb, professeur de violoncelle au Conservatoire, l'un des créateurs du *2d Trio* op. 92 de Saint-Saëns, donna la première audition de l'*Elégie* op. 24 de Fauré dont il est le dédicataire.

que tu demanderas la croix pour lui, car il n'y a que toi qui puisses l'obtenir comme son chef hiérarchique.

On va bientôt s'occuper de nommer un membre libre à l'Académie et puisque Bellaigue ne se présente plus, j'aimerais bien y voir Augé de Lassus [1], qui s'intéresse à la musique, il a fait des voyages intéressants dont il a publié des relations, il écrit avec talent en prose et en vers...

Et j'aimerais surtout *n'y pas voir* Fourcault [2], qui depuis vingt [ans] n'a cessé de me faire la guerre la plus déloyale. Je crains que les peintres ne lui soient favorables, sans en être sûr toutefois ; car j'ignore dans quel sens il fait sa critique d'art, je n'ai jamais lu ses articles sur la peinture. En musique, il est de ces critiques, trop nombreux hélas, qui après avoir formulé des théories n'en tiennent aucun compte dans la pratique, décidés qu'ils sont d'avance à louer celui-ci et à blâmer celui-là, quoi qu'il puisse faire.

Mes meilleurs souvenirs à Madame Fauré et aux enfants

Je t'embrasse

C. St S.

Une chose qui pourra intéresser Emmanuel [3] : j'ai observé à Naples, sur des troncs d'arbres, des champignons très élégants, — pédoncule mince et recourbé avec grâce, chapeau en forme de cloche arrondie et translucide, mais dont les charmes ne peuvent être appréciés que par des yeux de myope, car ils n'ont que 3 ou 4 *millimètres* de hauteur. Cette espèce doit être rare, je ne l'avais jamais rencontrée nulle part. De quelle petitesse doivent être les spores de ces jolis cryptogames !

LXXII

C. Saint-Saëns à G. Fauré

17 mai 1910

Mon cher ami

Je n'ai pu voir encore la musique de chambre de M. Tournemire mais j'ai lu Le *Sang de la Sirène* que la Ville de Paris a couronné [4].

---

4. Lucien Augé dit Augé de Lassus collaborateur de Saint-Saëns pour *Phryné*, l'*Ancêtre* et la cantate *La Gloire* op. 131.

1. Louis de Boussès de Fourcaud, critique artistique et musical du *Gaulois* ; défenseur des impressionnistes et de la musique de Wagner. L'élection à l'Académie du 8 janvier 1910 désigna M. de Selves devant Fourcaud et Augé de Lassus.

2. Emmanuel Fauré-Fremiet était biologiste.

3. *Le Chant de la Sirène* pour soli, chœur et orchestre avait remporté le Prix de la Ville de Paris en 1904. L'appartenance de Charles Tournemire au groupe franckiste n'était pas une bonne recommandation auprès de Saint-Saëns.

C'est d'un ennui qui dépasse les bornes ! sous prétexte de leitmotif cela rabâche tout le temps les mêmes choses, et des choses dont l'intérêt n'est pas excessif. N'être pas absolument sans mérite ne suffit vraiment pas à faire une œuvre de grande valeur !

Enfin, comme il s'agit d'un prix pour *musique de chambre* [1], ce n'est pas le *Sang de la Sirène* qui est en cause, mais c'est un symptôme fâcheux. Il ne faudrait pas cependant qu'il fût suffisant d'être dans les rayons franckistes pour avoir tous les mérites. Cela me rappelle l'Empire, où il suffisait, dans le monde Hugotesque, d'être « un proscrit de Décembre » pour arriver à tout.

Tibi

C. Saint-Saëns

LXXII *bis*

C. Saint-Saëns à G. Fauré

mardi [juin 1910] [2]

Ce matin j'avais quelque chose à te dire et je l'ai oublié ! Hollmann [3], qui n'a pu, à son grand regret, faire partie du jury l'année dernière pour le concours de violoncelle, voudrait en faire partie cette année et m'a chargé de t'implorer.

D'un autre côté, le gentil violoniste Chailley [4] voudrait être du jury pour le concours des classes préparatoires de violon.

Que « mon Jupiter » décide, comme disait Mme Tessandier dans *Caligula* [5].

Est-ce qu'on ne la réentendra pas, cette musique de *Caligula* ? Je voudrais réentendre le chœur final [6].

amitiés

C. Saint-Saëns

1. Il doit s'agir de l'attribution du Prix Chartier à l'Académie des Beaux-Arts. On lit dans les registres des procès-verbaux pour la séance du 21 mai 1910 « G. Fauré... propose pour le prix Chartier, destiné à encourager la musique dite de chambre, M. [Jean-Baptiste] Ganaye, auteur de sonates pour violon et piano, piano et violoncelle et de deux quatuors pour instruments à cordes » la proposition est adoptée à l'unanimité. (Communiqué par Mme Paule Henri-Bazin).

2. La date de cette lettre a pu être précisée à partir des allusions aux jurys des concours du Conservatoire. On rencontre en effet les noms de Hollmann et Chailley dans les jurys de violoncelle et de violon (classe préparatoire) en juillet 1910 (In *Le Ménestrel* 2-9/7/1910).

3. Joseph Hollmann dédicataire du 2e *Concerto pour violoncelle* op. 119 de Saint-Saëns.

4. Marcel Chailley, fondateur du quatuor qui porta son nom.

5. Titulaire du rôle de Messaline à l'Odéon en 1888.

6. *César a fermé la paupière*, la meilleure page de musique de scène écrite par Fauré en 1888 pour la pièce d'A. Dumas père.

LXXII *ter*

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[1910 ??] [1]

Mon cher Gabriel

Je n'ose mécontenter la belle tragédienne ! Samedi je suis libre mais je crois que tu ne l'es pas et lundi je serai occupé dès le matin à l'Opéra-Com. Nous n'en sortirons pas à moins que tu ne prennes un jour quelconque de la semaine prochaine pour venir *dîner* à 7 heures de cette façon nous serons tranquilles. Tu pourras venir à 6 h. et tu seras libre de ta soirée si cela est nécessaire.

pardon et mille amitiés

C. Saint-Saëns

LXXIII

G. Fauré à C. Saint-Saëns

[11 septembre 1910] C.P.

Mon cher Camille

Mon cher beau-père, Fremiet [2] s'est éteint aujourd'hui à 2 h. Il avait pour toi autant d'affection que d'admiration et je sais que tu le regretteras !

Je t'embrasse de tout cœur

Gabriel Fauré

LXXIV

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Paris 18 septembre 1910

Mon bien cher Camille.

La couronne splendide que tu avais fait fait envoyer est restée à la maison puisque mon beau-père avait désiré qu'il n'y eût point de fleurs sur son cercueil. Mais le soir, quelques heures après l'inhumation, ma femme et mes fils sont retournés au cimetière et ont déposé l'admirable couronne sur la tombe-même. Elle recouvrait presqu'entièrement

1. La « belle tragédienne » dont il est question est peut-être Sarah Bernhardt qui mit en cause la direction de Fauré au Conservatoire dans *Comœdia*, 19 juillet 1910. Saint-Saëns avait écrit pour elle sa musique pour *Andromaque* en 1903.
2. Emmanuel Fremiet.

la pierre, toute seule, attestant la tendresse que tu nous portes et que nous te rendrons de tout notre cœur : pour nous tous, *tu es de la famille* !

Je t'embrasse de toutes mes forces

Gabriel Fauré

Je serai heureux de te revoir bientôt ici.

LXXV

C. Saint-Saëns à G. Fauré

[Paris] 1er mai 1911

Mon cher ami

J'apprends que Gigout [1] se met sur les rangs pour la place de professeur d'orgue. Cela me ferait un bien grand plaisir s'il était nommé et pour lui je fais infraction à la règle que je me suis imposée de ne me mêler en rien de ce qui regarde l'administration du Conservatoire. C'est qu'en dehors de la grande amitié que j'ai pour lui, je le regarde comme le plus fort organiste que j'aie jamais rencontré. Il a la technique la plus admirable, mais de plus c'est un improvisateur merveilleux et avec lui on serait sûr de ne pas voir péricliter ce bel art de l'improvisation, si français et si nécessaire à mon avis.

— Je suis encore à l'hôtel, en convalescence, je ne crois pas pouvoir aller à Compiègne, bien que mon état s'améliore grandement. Ici je suis à l'abri des importuns et des fatigues, j'attends d'être tout à fait bien pour rentrer chez moi [2]. — Mille choses à la famille

Je t'embrasse

C. Saint-Saëns

Hôtel Bedford
Rue de l'Arcade

LXXVI

G. Fauré à C. Saint-Saëns

Paris 4 juin 1911

Mon cher Camille

La nomination de Gigout n'a été signée qu'hier ! Enfin c'est fait, mais après quelle bataille ! Je te raconterai tout cela.

---

1. Eugène Gigout, condisciple de Fauré à l'École Niedermeyer, fut élève de Saint-Saëns qui lui dédia le dernier de ses *Trois Préludes et fugues pour orgue* op. 99.

2. 83 bis rue de Courcelles.

LXXXII

C. SAINT-SAËNS À G. FAURÉ

[Paris]
Rue de Courcelles 83 bis 21 mai 1912

Jeudi c'est *La Foi* [1] nos agapes seront remises à une date ultérieure. En revanche je t'offre la seule loge dont je dispose.

amitiés

C. Saint-Saëns

(*à suivre*)

---

1. On donnait à nouveau la pièce d'Eugène Brieux à l'Odéon, avec la musique de scène de Saint-Saëns.

MÉLANGES

DEUX « NOUVEAUX » MANUSCRITS DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Le but de cette courte notice est de communiquer la découverte, parmi les manuscrits anonymes de la Bibliothèque nationale (Département de la musique), de deux manuscrits autographes de Charpentier. Il s'agit des deux volumes auparavant classés sous les cotes Vm¹ 1247 et Vm¹ 1248, et cotés maintenant Rés. Vmc. Ms. 27 et Rés. Vmc. Ms. 28.

Rés. Vmc. Ms. 27, manuscrit in-4° oblong, 165 × 218 mm., renfermant un folio liminaire et 33 folios de musique, entièrement de la main de Charpentier. Trois des motets contenus dans le volume se retrouvent avec des œuvres attribuées à Charpentier par J. B. Christophe Ballard dans ses *Mélanges de musique* annuels. Les autres, au nombre de trois, peuvent être identifiés comme de Charpentier d'après des critères de style ; ce sont des *unica*, sans concordances ni parmi les « mélanges autographes » du compositeur (B.N., Rés. Vm¹ 259 ; 28 vols.) ni parmi d'autres manuscrits ou anciennes publications dans lesquels on trouve de sa musique. Bien que Charpentier écrive « motets » au bas de la première page, peut-être comme une sorte de titre général pour le volume, et qu'il dresse au folio liminaire une table des six motets, indiquant aussi leur fonction liturgique, on trouve en plus, à la fin du volume, un air sérieux de sa main, également un *unicum*.

Rés. Vmc. Ms. 28, manuscrit in-4° oblong, 170 × 236 mm., renfermant une page non chiffrée avec un morceau de musique inachevé et biffé, et 51 pages de musique. Des deux psaumes contenus dans ce volume le premier semble être écrit bien avant le second, dont l'écriture et même le style diffèrent légèrement de ceux du premier. Ni l'un ni l'autre ne se retrouvent ailleurs ; ils sont tous les deux des *unica*.

Les deux manuscrits sont très semblables, en format et divers détails, à un autre manuscrit de la Bibliothèque nationale dont l'écriture a été indiquée à juste titre comme celle de Charpentier : un exemplaire du *Jefte* de Carissimi (Vm¹ 1477 ; in-4° oblong, 183 × 226 mm., 27 folios). A la tête de sa première page on trouve l'attribution, de la main de Charpentier, « del Carissimi ». L'absence de telles attributions dans les manuscrits Rés. Vmc. Ms. 27-28 pourrait nous conduire à admettre

que toutes les œuvres qui s'y trouvent, et pas seulement celles dont on peut indiquer des concordances, sont de Charpentier.

Voici une description sommaire du contenu des deux « nouveaux » manuscrits de Charpentier, avec quelques brefs commentaires :

RÉS. VMC. MS. 27

Fol. limin. recto	Table des matières ; il faut y ajouter l'air sérieux, *Amour, vous avez beau redoubler mes allarmes.*
Fol. limin. verso	Dessin pseudo-floral, un peu fantastique, et le seul mot « Pieche ». Celui-ci se réfère probablement aux chanteuses mentionnées (et de fait à propos de musique par Charpentier) dans le *Mercure galant* (numéro de janvier 1678) : le rédacteur, en parlant du Dauphin, remarque que « sa musique s'y fit entendre pendant la Messe. Elle estoit de la composition de M. Charpentier.... Mesdemoiselles Pieche y firent paroistre leurs belles voix à leur ordinaire ». Charpentier lui-même se réfère aux « demoiselles Pieches » dans la partition d'un groupe de leçons de ténèbres (vol. IV, fol. 13-58^{v} des « mélanges autographes ») : « Le *Recordare* à 2 dessus et ritorn[elles] est dans le livre 2 des demoiselles Pieches ». [1] (Ce « livre 2 » semble être perdu.)
Fol. 1-8^{v}	*Panis quem ego dabo* Motet à 5 voix (S, S, H-c, T, B), 2 flûtes et b. c. 134 mesures. Les flutistes sont dénommés : « Mr Anthoine » et « Mr Joseph ».
Fol. 9-13^{v}	*Sola vivebat in antris* Motet à 2 voix (S, S), 2 flûtes et b.c. 127 mesures. et en plus une « grande reprise » de 46 mesures. Il nous reste deux autres compositions de Charpentier sur ce texte, tous les deux intitulés « Magdalena lugens » ; l'un se trouve parmi les « mélanges autographes » (vol. VIII, fol. 4-6), l'autre fait partie des *Méditations pour le Caresme,* attribués à Charpentier par Brossard dans un des manuscrits de sa collection (B.N., Vm^{1} 1175 ^{bis}, fol. 108^{v}-126 ; voir N° 9). Il n'y a aucun rapport, musicalement, entre les trois œuvres.

---

1. Concernant des membres de cette famille musicale, cf. Marcelle BENOIT, *Musiques de cour... 1661-1733*, Paris, Picard, 1971, *passim* ; J. G. PRODHOMME, *L'Opéra (1669-1925)*, Paris, Delagrave, 1925, p. 140.

Fol. 14-18^{v}

Flores, flores, O Gallia
Motet à 2 voix (S, S), 2 flûtes et b.c. 87 mesures, et en plus une reprise du commencement de 47 mesures. Intitulé « Motet pour Ste Thérèse ». A la tête de fol. 14^{v}, suivant une « simphonie » en forme de prélude et précédant l'entrée des voix, on trouve la date « le seizième octobre », laquelle doit se référer à la fête de Ste Thérèse (célébrée cependant le 15 octobre).
Concordance : « Motet à deux Dessus, avec accompagnement de Violons [*sic*], & Basse-Continuë ; Par M. Charpentier », *Meslanges de musique...* (Paris, J. B. Christophe Ballard, 1729), pp. 2-9.

Fol. 19-27

Adoramus te Christe salvator
Motet à 3 voix (S, S, B), 2 flûtes et b.c. 129 mesures.

Fol. 27^{v}-31

Cantemus Domino
Motet à 2 voix (S, S) et b.c. 78 mesures.
Concordance : « Motet à deux dessus, avec la Basse-Continuë ; de M. Charpentier », *Meslanges de musique...* (Paris, J. B. Christophe Ballard, 1730), pp. 66-72.

Fol. 31^{v}-[32]

Domine salvum fac regem
Motet à 2 voix (S, S) et b.c. 20 mesures.
Concordance : « Motet, à deux dessus, avec la Basse-Continuë, de Monsieur Charpentier », *Meslanges de musique...* (Paris, J. B. Christophe Ballard, 1730), pp. 2-3.

Fol. [32^{v}]-[33]

Amour, vous avez beau redoubler mes allarmes
Air sérieux à 1 voix (H-c) et b.c. 38 mesures.

RES. VMC. Ms. 28

Page non chiffrée

De la musique à 3 parties d'instruments, biffée. Il s'agit sans doute d'un essai de prélude pour le psaume qui suit, auquel le compositeur a emprunté le premier thème, exactement comme il l'a fait dans le prélude finalement achevé. Ce premier essai se termine après quelques mesures.

Pp. 1-26

Nisi Dominus aedificaverit domum
Psaume 126, composé à 3 voix (S, S, B), 2 dessus d'instruments et b.c. 222 mesures.

Pp. 27-50

De profundis
Psaume 129 (avec le « Requiem aeternam... » de l'Office des Défunts), composé à 3 voix (S, S, B), 2 dessus d'instruments et b.c. 142 mesures.

H. Wiley HITCHCOCK.

LES LIVRES DE CLAVECIN DE FRANCOIS COUPERIN

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Au cours de la préparation de l'édition du tricentenaire des quatre livres de clavecin de Couperin (Heugel, Paris, 1969-1972), nous avons pu examiner et comparer une cinquantaine d'exemplaires, pour la plupart dans les bibliothèques de France et d'Angleterre. Il existe encore, bien entendu, un grand nombre d'autres exemplaires en Europe et en Amérique ; lorsqu'on compare avec d'autres livres de clavecin de l'époque, on constate qu'un nombre remarquable des recueils de Couperin ont été préservés.

Tous ces exemplaires furent imprimés à partir de la même série de planches gravées, auxquelles on apportait, généralement au moment du second tirage, de petites corrections, soit à la musique, soit au texte. Ainsi, bien qu'il n'y ait eu à proprement parler qu'une seule édition originale, on peut relever plusieurs tirages du même livre, et assigner à chaque tirage une date approximative.

En voulant, pour la première fois, établir un classement chronologique de ces tirages, nous avons retenu qu'il n'y a, encore de nos jours, aucune entente générale entre bibliographes musicaux sur la question de savoir ce qui constitue véritablement un « tirage », par opposition à une « édition », bien que de notables progrès ont été accomplis en ce sens [1]. En ce qui concerne les livres de Couperin, notre définition de base pour « tirage » (*issue, auflage*) a été : un état distinct du livre tel qu'il nous est parvenu, présentant au moins *une* différence de gravure (musique ou titres) avec les autres exemplaires connus.

Les différentes adresses mentionnées à la page de titre, ainsi que le prix, nous fournissent de précieux éléments de classification. Parmi les autres, signalons les « Avis » et les listes de prix des autres ouvrages de l'auteur, ainsi que la date du privilège qu'on trouve généralement à l'arrière du volume.

On notera que, dans la liste d'adresses à la page de titre, le compositeur est toujours nommé « L'Auteur... » suivi de son adresse courante, alors que « Mr. Couperin Organiste de St. Gervais proche l'Église » désigne Nicolas Couperin (1680-1748), cousin germain et exécuteur testamentaire de François, auquel il succédait à St-Gervais en 1733. Nicolas Couperin demeurait « proche l'Église » depuis plusieurs années ; rappelons qu'il obtenait la survivance de son illustre cousin dès 1723.

Les tables que nous présentons ici ont été établies d'après les copies que nous avons pu examiner directement. Nous croyons qu'elles pré-

---

1. Voir le compte rendu du cinquième congrès de l'International Association of Music Libraries, 1959, dans *Music Libraries and Instruments*, Londres, Hinrichsen, 1961, p. 147.

sentent un résumé complet des tirages, mais il est toujours possible qu'il se trouvera quelques exemplaires ne répondant pas tout à fait à notre classement. Dans un tel cas on pourra facilement trouver où les insérer dans la chronologie, en se rapportant aux détails indiqués.

En ce qui concerne les corrections apportées à la gravure, sans doute à la demande du compositeur, nous n'avons voulu donner ici que quelques exemples, pour mieux permettre d'identifier tel ou tel tirage. Il s'agit toujours de minutieuses corrections de détail : accents, liaisons, ornements, valeurs de note, etc. Ces corrections ont été apportées d'un coup, après le tirage initial, et non au fur et à mesure des impressions. Notons enfin qu'un certain nombre de fautes de ce genre n'ont jamais été corrigées.

Le numérotage des tirages correspond à celui qui figure à la préface de l'édition Heugel [1]. La pagination est celle de l'édition originale [2].

Les cotes sont celles de la Bibliothèque nationale, sauf indication contraire. Les dates des tirages ne peuvent être qu'approximatives.

Kenneth GILBERT.

---

1. En comparant ces tables avec la liste donnée au Répertoire International des Sources Musicales (RISM), on notera parfois de légères différences de chronologie. Les éditeurs du RISM, ainsi qu'on l'apprend dans leur préface, ont dû établir leurs listes d'après les renseignements soumis par de nombreuses sources. Dans le cas de Couperin, du moins, il semble que ces renseignements aient été parfois incomplets, voire inexacts.

2. Signalons ici la parution en fac-similé des quatre livres de Couperin chez Broude Brothers, New York, 1973.

PREMIER LIVRE. 1713

Tirage	*Date*	*Adresses*	*Privilège*	*Prix*	« *Avis* »	*Corrections*	*Cote*
1.	1713	Auteur [1], Bélangé, Foucaut	1713	10 lt	—	—	L. 3962 (1) Rés. F 75
2 A.	1716	Auteur [1], Foucaut	1713	10 lt	Avis 1716	—	Vma 2590
2 B.	1717	Auteur [2], Foucaut	1713	10 lt	Avis 1717	A	Rés. F 76 Rés. F 986 (1)
3.	1723	Auteur [2], Boivin	1713	18 lt	Avis [1723] Prix [1722]	A	L. 3982 (1) *Versailles* MsMa 2
4.	1726	Auteur [3], Boivin	1713	16 lt	Prix 1725	A	Vm[7] 1863
5.	1730	Auteur [3], Le Clerc, Boivin	1713	16 lt	Prix 1725	A	Acp. 3600
6.	1733	Couperin, Le Clerc, Boivin	1733	16 lt	Prix 1725	A	Rés. F 77
7.	1745	Couperin, Le Clerc, Boivin	1745	16 lt	Prix 1725	A	Vm[7] 1864

1. rue St-Honoré
2. rue de Poitou au Marais
3. vis-à-vis les Écuries de l'Hôtel de Toulouse

Corrections A :

P. 10, mes. 15 : le signe de l'unisson ajouté entre les deux portées, dernière croche (*si bémol*).
P. 18 : l'indication « Sans lenteur ; et les doubles croches un tant-soit-peu pointées » ajoutée.
P. 75 : l'indication « Les Notes quarées ne servent que lorsque les clavecins sont au ravalement par en bas » ajoutée.

SECOND LIVRE. [1717]

Tirage	*Date*	*Adresses*	*Privilège*	*Prix*	« *Avis* »	*Corrections*	*Cote*
1.	1717	Auteur [1], Foucaut	1713	12 lt	—	—	Vm⁷ 1865
							Acp. 3601
							Rés. F 80
2.	1717	Auteur [1], Foucaut	1713	12 lt	Avis 1717	A	*Arsenal* M 362 (2)
3.	1722	Auteur [1], Boivin	1713	20 lt	Prix [1722]	A, B	*Versailles* MsMa 3
4.	1730	Auteur [2], Boivin, Le Clerc	1713	18 lt	Prix 1725	A, B	L. 3962 (2)
5.	1733	Couperin, Boivin, Le Clerc	1713	18 lt	Prix 1725	A, B	Rés. F 78
6.	1733	Couperin, Boivin, Le Clerc	1733	18 lt	Prix 1725	A, B	Acp. 3605
							Rés. F 79
7.	1745	Couperin, Boivin, Le Clerc	1745	18 lt	Prix 1725	A, B	L. 3982 (2)

1. rue de Poitou au Marais
2. vis-à-vis les Écuries de l'Hôtel de Toulouse

Corrections A :

Préface : l'avant-dernier alinéa « Ceux qui auront acheпté la méthode en question... » ajouté.
P. 22, mes. 7 : le *la* blanche au 1er temps de la basse devient une noire.
P. 71, mes. 35 : l'indication « Petite reprise, sy l'on veut » ajoutée.

Corrections B :

P. 4, mes. 12 : la petite note *ré* supprimée entre les deux *ré* de la main droite, 3e temps, ainsi que la petite note *ut dièse* avant le *ré*, première note du 4e temps, main droite.
P. 7, mes. 4 : la liaison entre les deux premiers *sol* de l'alto supprimée.

TROISIÈME LIVRE. 1722

Tirage	*Date*	*Adresses*	*Privilège*	*Prix*	« *Avis* »	*Corrections*	*Cote*
1.	1722	Auteur [1], Boivin	1713	22 lt 10s	Prix [1722]	—	Vm^7 1866
2.	1724	Auteur [2], Boivin	1713	20 lt	Prix 1724	—	Acp. 3603
3a.	1724	Auteur [2], Boivin	1713	20 lt	Prix 1724	A	Coll. part.
3b.	1728-30	Auteur [2], Boivin, Le Clerc	1713	20 lt	Prix 1725	A	L. 9965 Rés. F 986 (2)
4.	1733	Couperin, Boivin, Le Clerc	1733	20 lt	Prix 1725	A	L. 3962 (3) L. 3982 (3)
5.	1745	Couperin, Boivin, Le Clerc	1745	20 lt	Prix 1725	A	Rés. F 81

1. rue de Poitou au Marais
2. vis-à-vis les Écuries de l'Hôtel de Toulouse

Corrections A :

P. 4 : virgules de phrasé ajoutées à la main droite avant le 3e temps des mesures 2, 6, 17, 21, 26, 27, 29 et 30.
P. 7 : accents ajoutés au titre *La Persévérance, et al.*
P. 10 : port-de-voix (petite note) ajoutés à la main gauche avant le 1er temps des mesures 6, 10, 12, 20 et 22.

QUATRIÈME LIVRE. 1730

Tirage	*Date*	*Adresses*	*Privilège*	*Prix*	« *Avis* »	*Corrections*	*Cote*
1.	1730	Auteur [1], Boivin, Le Clerc	1713	15 lt	Prix 1725	—	Vm⁷ 1868
							Acp. 3602
2a.	1733	Couperin, Boivin, Le Clerc	1713	15 lt	Prix 1725	A	Coll. part.
2b.	1733	Couperin, Boivin, Le Clerc	1733	15 lt	Prix 1725	A	L. 3982 (4)
							Rés. F 83
							Acp. 3606
3.	1745	Couperin, Boivin, Le Clerc	1745	15 lt	Prix 1725	A	L. 3962 (4)

1. près la Place des Victoires

Corrections A :

« Avis sur ce Livre » ajouté au début ; titre *La Visionaire*, p. 48, regravé sans l'indication « Comme cet Ordre est en Ut mineur... » en cartouche.

P. 68, mes. 9 : le *ré*, dernière note de l'alto, devient une croche au lieu d'une noire.
P. 69, mes. 7 : le *fa dièse* blanche au 1er temps de la main gauche est lié au *fa dièse* suivant (ténor).

BIBLIOGRAPHIE

I. — LIVRES

Horst-Peter HESSE. — **Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie.** — Köln, Arno Volk, 1972. In-4, 185 p. (*Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Bd. VI).

Au cours des âges, il s'est élaboré tout un corps de doctrine relatif à l'audition des sons musicaux, où l'on tente de relier les qualités fondamentales des sons musicaux à des dimensions physiques de ces sons, ce qui ne va pas sans obscurités, contradictions et paradoxes. L'auteur se propose d'établir une nouvelle théorie de l'audition musicale en utilisant les données récentes de la neurophysiologie.

Cette théorie est basée sur deux faits fondamentaux, résultant de recherches physiques, neurologiques et psychologiques :

1°) Il n'y a pas d'analyse spectrale au niveau de la cochlée : un son excite toujours l'organe de Corti dans son entier.

2°) La sensation de hauteur n'est pas liée à l'existence d'ondes sinusoïdales.

Par conséquent, l'analyse auditive d'un son doit nécessairement impliquer au moins deux processus différents, qui ont lieu en des endroits différents :

— un mécanisme de filtrage à bandes larges au niveau de la cochlée ;

— un traitement de l'information contenue dans les structures temporelles, à travers les articulations du modèle neurologique donné par l'auteur. On trouve ici une description très détaillées de ce que l'on sait sur le fonctionnement du système nerveux, et en particulier il est fait état de processus de corrélation et d'autocorrélation, développés dès 1930 par Norbert Wiener. On sait que l'autocorrélation est la comparaison, dans un petit intervalle de temps, d'un phénomène avec lui-même. Or on trouve dans le système nerveux des dispositions neurologiques qui suggèrent précisément des décalages temporels variés, dont le modèle proposé par l'auteur donne une bonne idée. On peut ainsi expliquer pourquoi des structures acoustiques fondamentalement différentes peuvent provoquer des sensations de hauteur identiques. Le modèle rend de même compte des problèmes de parenté d'octave, de l'audition directionnelle, des battements binauraux etc.

L'auteur aborde ensuite une étude systématique des caractéristiques des sons, en s'appuyant moins sur le spectre sonore que sur le modèle physio-

logique qu'il a proposé ; celui-ci permettant de définir une terminologie claire et d'éviter les faiblesses des anciens systèmes.

Il est ainsi amené à définir un certain nombre de concepts comme « profil et structure du son », « physionomie et caractère sonore », (clarté, volume, rugosité), ou encore « chroma » (qu'on pourrait traduire par affinité de voisinage) et « tone hight » (caractère découlant de la situation dans l'échelle des fréquences perçues. Il examine aussi le cas de la consonance, dont on a tant disputé (STUMPF) et de la dissonance à la lumière de sa théorie. Les qualités musicales définies par Helmholtz (hauteur, durée, intensité et timbre) restent valables, mais on insiste sur le fait que la sensation est un phénomène psychique compliqué où interfèrent à la fois les perceptions et le capital *mémoriel* acquis par apprentissage.

Ainsi la notion de hauteur est influencée à la fois par la « chroma » et le caractère sonore. L'intensité n'est pas attribuable exclusivement à une dimension physique unique : elle suppose plusieurs variables : un son sinusoïdal ne donne pas la même sensation qu'un son de structure compliquée ou qu'un son pulsé. Il faut encore tenir compte de l'adaptation de l'oreille au voisinage du son considéré, et de la durée de celui-ci.

Le timbre n'est pas davantage une dimension simple et autonome des sons ; en particulier on sait que les transitoires d'attaque et d'extinction déterminent largement le « timbre » des sons intrumentaux. Schoenberg lui-même dit qu'il lui est difficile de séparer complètement timbre et hauteur...

L'auteur résume enfin l'essentiel de sa théorie. La hauteur ne peut être définie uniquement par la fréquence du fondamental des sons. Il est impossible de construire une théorie de l'audition ni d'expliquer ce qui se passe dans l'oreille interne à partir de l'analyse de Fourier (analyse harmonique). Une théorie implique que l'on tienne compte des résultats acquis par les chercheurs récemment en neurophysiologie. L'hypothèse du modèle synaptique proposé par l'auteur lève bien des obscurités et des paradoxes observés à ce jour. On a défini de nouveaux concepts pour mieux décrire les sensations musicales ; d'où une terminologie qui a été explicitée tout au long de l'ouvrage. Les recherches faites ont montré en particulier que la sensation de hauteur n'est pas un donné naturel, mais suppose de fortes influences provenant de la culture. En tout cas, la sensation de hauteur est fonction de deux variables distinctes : la « clarté » sonore et la « chroma ». Le mot « chroma » signifiant la parenté qu'ont deux sons de même nom « deux rés », deux sols...) placés dans des octaves différentes. Le mot « clarté » supposant des interréactions entre la hauteur et le timbre.

Le modèle neuronique proposé par l'auteur est sensé apporter de la lumière dans le difficile problème de la perception et des sensations musicales.

Cet ouvrage représente un très gros travail de documentation sur les théories anciennes et modernes relatives à la perception et aux sensations musicales. La bibliographie est importante on y trouve des noms peu connus de chercheurs ayant eu des idées intéressantes ou ayant fait des travaux dont beaucoup sont à reprendre avec les moyens scientifiques actuels, technologiques en particulier.

L'ouvrage est difficile à lire pour ceux qui ne sont pas informés de l'anatomie et de la physiologie auditives, car il n'y a pas de figures (en dehors du modèle neuronique proposé) ; un psycho-physiologue s'y retrouvera plus facilement qu'un musicien. Ce travail contient cependant une densité

d'information considérable et de réflexions qui concernent directement les musiciens. La critique que l'on peut émettre relativement aux hypothèses de base, est qu'elles s'appuyent sur des représentations oscillographiques des sons ; il est infiniment plus rentable de raisonner à partir d'images sonagraphiques, que l'on peut aisément rapprocher des sensations si on sait les dépouiller. Il est probable que si l'auteur avait été familiarisé avec les techniques sonagraphiques, ses hypothèses auraient pu devenir plus cohérentes et plus intéressantes encore. Mais cet ouvrage reste une somme, dont on chercherait en vain quelquechose de comparable (en dehors de l'ouvrage de Van Esbroeck : Qu'est-ce que jouer juste ?). S'il ne résoud pas tous les problèmes, il a au moins le mérite de poser clairement certains d'entre eux que l'on a toujours éludés parce que les observations pratiques ne cadraient pas avec les théories conventionnelles de l'audition.

E. LEIPP.

Peggy HOLROYDE. — **Indian Music.** London, Geoge Allen and Unwin Ltd, 1972, In-4°, 291 p., pl., musique.

Dans cet ouvrage relativement court, Mrs. Holroyde s'adresse explicitement à l'auditeur (comprenons l'occidental non-initié), pour lui communiquer la joie qu'elle a éprouvée à fréquenter depuis près de vingt années, en Europe, puis en Inde même, les plus grands virtuoses de l'Inde.

Pleine d'enthousiasme, elle commence par situer la musique savante de l'Inde dans son contexte socio-culturel, elle trace les grandes lignes de ce qui serait une histoire de la musique indienne, définit ce qu'elle appelle « grammaire du *raga* », s'étend sur les différents types d'ornementation, revient aux formes et aux styles avant de s'attaquer à la structure rythmique appelée *tala* ; le tout à grand renfort de termes vernaculaires parmi lesquels le lecteur se retrouve d'autant plus difficilement que les mêmes termes ne bénéficient pas d'une orthographe constante et que le glossaire répond très inégalement à son but.

Ce grand déploiement de connaissances aurait nécessité une plus grande rigueur dans l'exposé, une plus grande exactitude dans les détails, et un plus grand soin dans la réalisation. On s'étonne en particulier des grossières erreurs qui apparaissent dans l'appendice consacré aux instruments de musique : le violon s'y trouve classé parmi les instruments à vent, la cithare sur table *qanoon* (*sic*) comparée au luth *tanpura*... Il semble également regrettable que Mrs. Holroyde, traitant d'un sujet musical, se soit privée des ressources de la terminologie occidentale ou qu'elle l'ait utilisée de manière erronée comme en témoigne l'usage qu'elle fait du terme tétracorde (p. 153, 174, 247).

En bref, malgré une certaine richesse d'informations et sa valeur de témoignage, ce livre ne rendra guère service au musicien ou au musicologue soucieux d'approfondir ses connaissances concernant la musique de l'Inde.

Mireille HELFFER.

Walter WIORA. — **Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung.** Wolfenbüttel, Möseler, 1971. In-8°, 195 p., musique.

Le professeur Wiora a réuni dans cet ouvrage des cours professés aux universités de Kiel et de Sarrebrück, ainsi qu'à l'université Columbia de New York. Il a cherché à y appliquer les idées qu'il avait exposées dans son article : « Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen (paru dans le Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft de 1965) au genre du... *Lied*.

Car dès le titre, le lecteur est averti qu'il s'agit bien ici de l'étude systématique et historique *d'un genre*. Mais comment désigner ce genre (si genre il y a vraiment) en français ?

Cette difficulté prouve à quel point la musicologie peut parfois être tributaire de la linguistique. Les mêmes termes une fois traduits, en effet, ne désignent pas exactement les mêmes réalités lorsqu'on passe d'une langue à l'autre, et toutes les langues n'ont pas la même faculté de synthèse, ou bien elles ne synthétisent pas au même moment.

Le mot très vague de *Lied* qui, en allemand, peut désigner aussi bien une chanson de troubadour qu'un air du XVIIe siècle, une chanson polyphonique du XVIe qu'un vaudeville du XVIIIe siècle, une mélodie chant et piano du XIXe siècle ou du XXe siècle qu'un chant quelconque, n'a aucun équivalent en français. Lorsque nous utilisons le mot « lied », c'est alors dans un sens tout à fait restreint qu'analyse d'ailleurs parfaitement le professeur Wiora.

Or ici, l'auteur s'est efforcé de démontrer que le mot *Lied* était non pas un terme vague, mais, sinon un terme générique, du moins la désignation d'un ensemble notionnel. Et, de son existence, il a conclut à l'existence d'un genre correspondant.

Malheureusement, en français par exemple, nous l'avons vu, le mot et la notion n'existent pas et ce simple fait montre la fragilité du point de départ de l'auteur. L'obstacle est de taille et ne faciliterait pas une éventuelle traduction de l'ouvrage en français !

Celui-ci se divise en deux parties. Dans la première l'auteur analyse ce qu'est le « genre » *Lied*. C'est la partie systématique de l'étude. La deuxième partie décrit l'évolution du *Lied* allemand du IXe siècle à nos jours. Ces chapitres historiques, exempts de simplifications ou de généralisations, comme de toute extrapolation, sont un modèle du genre. On ne pourrait souhaiter meilleure initiation à l'histoire de l'air allemand des XVIIe-XVIIIe siècles, en particulier, et à la mélodie romantique allemande jusqu'à la dissolution du genre au XXe siècle.

Pour l'auteur, la caractéristique du *Lied* est d'être un chant strophique. Les difficultés signalées plus haut n'ont pas échappé au professeur Wiora : à ses yeux, l'impossibilité de trouver une définition du « genre » ne devrait pas nous entraîner à nier que ce genre existe et à affirmer que le terme de *Lied* n'est qu'une simple apellation générale. A l'appui de sa démonstration, l'auteur cite les diverses acceptions du mot *Lied*... en allemand. Et il ne se cache pas que ce mot recouvre des genres très différents. Mais il pense que la solution consiste à le prendre comme désignant en quelque sorte la quintessence de ces divers genres. Cette recherche de ce qui pourrait faire l'unité profonde de réalités musicales aussi variées est captivante. Mais était-il vraiment nécessaire de baptiser « genre » ce fond commun ?

Cependant, cette quête nous vaut d'admirables analyses. On chercherait probablement en vain des analyses des mélodies de Schubert ou de Hugo Wolf plus fines, plus approfondies, manifestant une telle compréhen-

sion musicale et littéraire. Les exposés sont clairs, vivants, pleins de vues originales. C'est le livre d'un maître.

Seize pages de bibliographie (établie en collaboration avec Hellmut Kühn) apportent une très importante documentation au lecteur. Peut être aurait-on pu souhaiter y voir séparer les œuvres musicales des études qui leur sont consacrées.

De nombreux exemples musicaux illustrent les démonstrations et analyses de l'auteur.

Simone WALLON.

Orbis Musicæ. Studies in Musicology. Vol. I, nº 1, Summer 1971. — Tel Aviv University, Dept. of Musicology, 1971. In-8º, 104 p.

Ce volume constitue le premier numéro d'une nouvelle revue de musicologie qui paraîtra au rythme de deux fascicules annuels ; son Comité de Rédaction comprend Eric Werner, Edith Gerson-Kiwi, Hanoch Avenary, Herzl Shmuéli et Judith Cohen.

Ainsi que nous l'annoncent les éditeurs dans leur préface, le but de ce périodique est de fournir aux musiciens et musicologues d'Orient et d'Occident une plate-forme de discussion pour leurs travaux. Son objectif principal est de favoriser les échanges d'idées et d'expériences dans les différents domaines de la musicologie, notamment celui des musiques traditionnelles. La situation privilégiée de Tel-Aviv, sur la *Via Maris*, au carrefour des continents et de trois grands courants religieux, le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, paraît aux fondateurs de la revue particulièrement bien indiquée pour jeter un pont entre l'Est et l'Ouest et encourager les contacts aussi bien entre chercheurs asiatiques et européens qu'entre savants d'Amérique, d'Afrique ou d'Australie. Il va de soi que tous les aspects de la culture musicale méditerranéenne retiendront d'abord l'attention, mais là ne se limitera pas l'objet de la revue qui, outre les sujets liés à des problèmes de musicologie générale, accueillera également des articles consacrés à l'actualité musicale ainsi qu'à la musique contemporaine.

Ce premier numéro, par l'éventail des auteurs comme par celui des sujets, confirme cette diversité et cet éclectisme.

En éditorial, figure un hommage de Eric Werner au regretté Higinio Anglès, intitulé : *In memoriam* : *Higinio Anglès — scholar and friend* (p. 3-10). On y trouvera une biographie du grand musicologue espagnol, émaillée d'un résumé de ses principaux travaux.

La partie centrale du fascicule se divise en deux volets, Est et Ouest. Le premier, *The Eastern Scene*, comprend trois rubriques, ordonnées chronologiquement. L'antiquité y est illustrée par un article de Hanoch Avenary qui, sous le titre *Flutes for a Bride or a Dead Man*, traite du symbolisme de la flûte d'après les sources hébraïques (p. 11-34).

Pour le Moyen-Age, Amnon Shiloah consacre une brève étude en français à un manuscrit de Thabit ibn Qurra, célèbre mathématicien et astronome, médecin, philosophe et l'un des grands promoteurs du mouvement scientifique du IXe siècle. Le manuscrit, dont le titre signifie « problème musical », concerne l'accompagnement du chant sur le luth. La description du manuscrit, intégralement présenté sous sa forme originale, est suivie d'une traduction annotée.

Deux articles en allemand sont consacrés à l'époque contemporaine. Le premier, *Drei « Makamen » der Âşik Divânî* (p. 39-56), est dû à la plume de Eckhard Neubauer. Le second, qui traite de la mélodie Maṭnawī dans la musique savante perse, est signé par Mohammad Taghi Massoudieh (p. 57-66).

Le second volet, *The Western Scene*, s'ouvre sur un article de Hans Tischler, *On the Need of New Editions of Early Polyphonic Music* (p. 67-71). Les trois autres contributions sont consacrées à « l'École viennoise » : Egon Wellesz, *Erinnerungen an Gustav Mahler und Arnold Schönberg* (p. 72-82), Paul A. Pisk, *New Music in Austria during the 1920's* (p. 83-87) et enfin, *Opus 19, Nummer 3 : Eine Schönberg-Analyse* par H. H. Stuckenschmidt.

La dernière partie de cette publication intitulée *Criticus Musicus*, comporte un rapport sur le dernier *Israel Composer's Workshop* ainsi que des comptes rendus d'ouvrages, d'articles et d'éditions musicales.

Orbis Musicae publie des articles en trois langues, anglais, français, allemand. On peut penser que ce choix répond parfaitement aux vœux du public éclectique auquel cette revue se destine.

La présentation offset est propre, mais sans prétention ; on pourrait l'améliorer à peu de frais en justifiant le texte dactylographié à droite. Sous ses dehors modestes, cette publication, dès le premier numéro, paraît avoir atteint son objectif ; ses contributeurs viennent d'Israël, d'Iran, des États-Unis et d'Allemagne. Puisse-t-elle effectivement amener un rapprochement entre chercheurs d'Orient et d'Occident et, par-dessus tout, promouvoir une compréhension mutuelle entre savants et artistes venus d'horizons différents.

Simha AROM.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Lieferung 1. — Wiesbaden, Fr. Steiner Verlag, 1972. In-4° (21 × 27 cms.), env. 100 p.

Le projet d'un lexique des termes de musique est préparé depuis longtemps par le Dr. H. H. Eggebrecht de Fribourg en Brisgau : en 1955, H.H.E. avait songé à l'analyse du vocabulaire musical et il avait tracé les normes méthodologiques de cette science dans ses *Studien zur musikalischen Terminologie* (Mainz, 1955). Auparavant, il a fallu revoir les sources et refaire plusieurs éditions de textes publiés hâtivement par Gerbert en 1784 : de là les nouvelles éditions en cours ou déjà publiées de l'Anonyme IV (Fr. Reckow), de Jean de Garlande (E. Reimer) et de Jean de Muris (U. Michels) et les notices consacrées à certains termes latins ou en langues modernes dans le *Riemann-Lexikon, Sachteil* (1967). La présentation du projet et la publication de quelques fiches, en format réduit, a été faite dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* (1968, n° 4 ; 1970, n° 3). Aujourd'hui, le projet arrive à réalisation avec une première livraison d'une centaine de pages.

Le lexique ne se présente pas sous forme de livre broché ou relié, mais sous forme de fiches perforées livrées dans un classeur à arceaux, avec 26 cartons de séparation à onglets portant chacun une lettre de l'alphabet, entre lesquels on pourra classer au fur et à mesure les fiches en cours de publi-

cation (40 livraisons). Après la préface d'H.H.E. on trouve les fiches *Cantus firmus* (W. Frobenius), *Clavis* (Fr. Reckow), *Diaphonia* (Fr. R.), *Kammermusik* (E. Reimer), *Organum* (Fr. R.), *Semibrevis* (W. F.), *Tactus* (W. F.), *Tafelmusik* (E. R.), *Unendliche Melodie* (F. R.). La fiche *character*, précédemment parue dans l'Archiv de 1970, n'a pas été reprise dans la première livraison, mais sera publiée prochainement : deux livraisons annuelles sont prévues.

Ce mode de publication par fiches, qui avait été proposé naguère par G. Ouy pour les fiches de description des Mss. de la Bibliothèque nationale, dérange quelque peu les habitudes acquises, mais offre bien des avantages : elle permet une publication plus rapide des fiches déjà rédigées, quelle que soit sa place dans l'ordre alphabétique et facilite l'insertion des suppléments éventuels, voire même des notes personnelles (le format 21 × 27 du dictionnaire est celui du papier machine français !). Enfin, grâce au classeur il est possible de sortir les fiches concernant un même sujet ou une même époque.

L'utilité d'une telle publication ne fait pas de doute, mais c'est moins son utilité que sa situation par rapport aux autres publications analogues qu'il faut circonscrire. D'abord, ce dictionnaire évitera de recourir aux thèses et travaux difficilement accessibles qui concernent aussi le vocabulaire : Marg. Apel, *Terminologie...* (1935) ; H. Gysin, *Vokabular der Musiktheorie...* (1959) ; H. Hüschen, *Textkonkordanz...* ouvrage annoncé dans les *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Band XX, mais non encore paru (l'A. fournit photocopie de telle ou telle fiche sur demande).

En second lieu, l'extension du dictionnaire d'H.H.E. dépasse celle du *Lexicon musicum latinum* d'E. Waeltner et H. Schmid qui ne dépouille que les termes des auteurs du IXe au XIe siècles. Enfin, le présent dictionnaire est raisonné, c'est-à-dire qu'il explique l'étymologie et l'évolution du sens des mots, alors que dans le *Mittellateinisches Wörterbuch* (depuis 1959) des Académies allemandes réunies ou dans le *Novum Glossarium mediae latinitatis* de l'Union académique internationale (commencé en 1957), tous les termes du latin médiéval ne sont livrés que dans leur contexte, sans commentaires.

L'ouvrage entrepris à Fribourg en Brisgau mérite donc la plus grande attention des musicologues : il aidera à mieux comprendre et à mieux interpréter les textes des théoriciens médiévaux, grâce à une connaissance plus approfondie du vocabulaire.

Michel HUGLO.

Ernst ROHLOFF. — **Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio.** In Faksimile herausgegeben nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche, dazu Bericht, Literaturschau, Tabellen und Indices. Leipzig, Veb Deutscher Verlag für Musik, 1972. In-4°, 216 p. (53 p. de reprod. phototyp.).

Les principaux monuments de la monodie médiévale et de la polyphonie sont aujourd'hui reproduits en facsimilé, afin que chacun puisse contrôler les transcriptions proposées et au besoin... en proposer de nouvelles. Voici maintenant un traité théorique, celui de Jean de Grouchy, reproduit en facsimilé par les soins des éditions Veb de Leipzig, dans une publication

non seulement soignée mais même luxueuse. En 1943. E. Rohloff avait publié dans la collection *Media Latinitas Musica* une édition critique de Jean de Grouchy basée sur les deux copies subsistantes actuellement à Darmstadt (Cod. 2663) et à Londres (Br. Mus., Harley 281), mais il n'avait pu en raison des circonstances revoir les variantes de ce dernier manuscrit. Aujourd'hui, les deux témoins du texte sont simultanément reproduits en phototypie, le ms. de Londres sur les pages de gauche (p. 54 ss.) et celui de Londres sur les pages de droite (p. 55 ss.). Les lignes sont numérotées en marge pour faciliter les références du commentaire et des tables. La comparaison des deux copies du traité se révèle aussi intéressante dans la forme — initiales, écriture, abréviations — que dans le fonds. Pour faciliter la lecture des sources, l'A. a repris le texte de son édition de 1943 (p .110 ss.), revue depuis par J. Wolf : en regard, la traduction allemande tirée de l'édition de 1943. Le facsimilé (pp. 54-107), la transcription et la traduction sont précédés d'une introduction développée sur l'auteur et sur la musique médiévale et sont suivis d'une annotation minutieuse (p. 171-198). L'ouvrage se termine par des tables qui faisaient défaut à l'édition de 1943 : une table des chansons profanes citées, au nombre d'une dizaine, avec concordance des sources et une table des pièces de plain chant mentionnées (ajouter le hoquet *Echo montis* — dans les mss. *Ego mundus* ! — mentionné p. 146, mais non référé dans les tables) ; un lexique des mots (p. 203-214), et enfin la liste alphabétique des noms (pp. 215-216) : inutile d'épiloguer longuement sur l'utilité de ces tables qui trop souvent font défaut dans les éditions critiques.

Il faut espérer que l'édition d'E. R. aidera les musicologues et médiévistes à mieux pénétrer la vie musicale du XIIIe siècle. Dans la seconde moitié de ce siècle, les traités se sont multipliés pour expliquer, comme par le passé, les principes de la *musica plana*, mais encore ceux de la *musica figurata*, c'est-à-dire de la musique mesurée. Ce qu'il faut souligner ici, à propos du présent traité, c'est la pénétration grandissante de l'aristotélisme dans la conception et la division de l'*Ars musica*. Alors que chez les Victorins de Paris, on demeure sous l'influence de la pensée platonicienne, transmise par la traduction du *Timée* et surtout par saint Augustin, dans la seconde moitié du XIIIe, les traités sont nourris par la pensée d'Aristote mis à la portée des occidentaux par des traducteurs tels que Guillaume de Moerbeke qui travaillait pour ses collègues maîtres en théologie à l'Université de Paris. Ainsi, Jean de Grouchy, *regens Parisius*, qui écrit vers 1275, cite dans son traité les *Physiques* d'Aristote et divers autres textes du Philosophe. L'intérêt du traité de Jean de Grouchy réside encore dans les citations d'auteurs contemporains tels que maître Lambertus (le Pseudo-Aristote), Francon, Jean de Garlande — sous le nom duquel l'éditeur croit devoir distinguer deux personnages, un *senior* et un *junior* ! — et dans les allusions aux usages parisiens de l'époque (pp. 124, 138, 144). L'A. propose aussi d'utiles définitions des formes musicales nouvelles (cf. p. 144 ss.).

Il convient de remercier l'A. et les éditeurs d'avoir apporté tant de soins à l'édition d'un texte si précieux pour la connaissance de la vie musicale autour de l'Université de Paris, à la fin du XIIIe siècle.

Michel HUGLO.

Koraljka Kos. — **Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien** [aus dem Kroatischen übersetzt von Christine Reiser-Dumbovic]. Zagreb,

Musikwissenschaftlichen Institut der Musikakademie, 1972. In-8°, 121 p., pl., cartes.

Présenter sous la forme agréable d'une relation un ouvrage de pure documentation, c'est là une tâche difficile. C'est cela cependant qu'a entrepris K. Kos en offrant au public le résultat de ses patientes investigations sur les instruments de musique dans la Croatie médiévale, tant d'après l'iconographie monumentale que d'après les sources écrites. Entrepris pour être une thèse de doctorat, ce travail a été ensuite amplifié et amplement illustré.

L'enquête, menée avec méthode, s'étend à tout le territoire occupé anciennement par les Croates, et même au-delà, jusqu'au sud de la côte dalmate, au-delà de Dubrovnik. C'est évidemment la province d'Istrie qui se révèle plus particulièrement riche en iconographie monumentale, mais c'est en Dalmatie et à Zagreb que se trouvent la plupart des manuscrits à enluminures.

Le présent ouvrage se distingue par une grande clarté dans le plan et la présentation. Dans une première partie sont exposés, dans un ordre tout à la fois chronologique et géographique, les résultats des recherches dans le domaine de l'iconographie. L'art roman est exploré, dans les cathédrales de Trogir et de Split, où l'on trouve des représentations de tympanons et de vièles, de harpes et de trompes, notamment sur des portails de pierre et sur des stalles de bois sculptées. Viennent ensuite les fresques des églises d'Istrie, datant du xve siècle et du début du xviie : l'influence italienne et, particulièrement, vénitienne, s'y fait vivement sentir : mêmes recherches, pour la même période, dans les églises de Dalmatie et de Croatie continentale. Après l'iconographie monumentale, les manuscrits enluminés sont ensuite étudiés d'après les *Codices* conservés à Zagreb et en Dalmatie.

La première partie s'achève par une analyse des documents présentés, du point de vue de leur chronologie et de l'ancienneté de la figuration des instruments ; on étudie enfin les thèmes iconographiques et la manière plus ou moins traditionnelle dont les instruments sont groupés dans la représentation de telles ou telles scènes religieuses, ou attribués à tel ou tel personnage, ange, prophète, etc.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude des sources archivistiques, littéraires et théâtrales. On y a rassemblé, en les répartissant par catégories, les mentions de paiement, de réparations, les comptes divers et les récits de fêtes, attestant la présence d'instruments ou de joueurs d'instruments : orgues et organistes, ménétriers et musiciens laïcs, acteurs et baladins. Il va de soi que l'ampleur du champ d'investigation est telle qu'on ne peut envisager d'entrer dans les détails de description organologique. En ce qui concerne les orgues, par exemple, il n'a pas été possible de s'interroger sur la composition des instruments anciens ; sans doute aussi les informations à ce propos sont-elles rares. Cela pouvait être signalé.

Ce long et minutieux travail d'investigation amène plusieurs conclusions, dont voici l'essentiel :

De par sa situation géographique et politique, l'ancienne Croatie a subi trois influences : au Nord, celle de l'Europe centrale ; à l'Est, celle de Byzance et du proche Orient ; à l'Ouest, celle des pays méditerranéens et, principalement de l'Italie, sa voisine. Cela apparaît nettement dans la diversité des figurations sculptées ou peintes.

Quant à l'organologie proprement dite, elle se présente, pour la Croatie, d'une manière assez semblable à celle que l'on peut observer pour l'Europe

centrale et occidentale. En dépit des guerres qui n'ont cessé de sévir sur cette province constamment déchirée, des échanges culturels ont pu s'établir, ainsi qu'en témoignent les représentations d'instruments de musique. Très nombreuses à partir du bas Moyen-âge et pendant la première Renaissance, elles attestent l'existence d'une vie musicale très active. Loin d'être isolée, la Croatie semble avoir été ouverte aux influences extérieures, qui pénétraient parfois avec un peu de retard. En certains cas, comme celui des instruments à claviers, la question peut même être posée, de savoir si la Croatie n'aurait pas devancé ses voisins.

80 photos, 2 cartes géographiques, 3 planches de profils d'instruments à cordes, 2 tableaux de localisation des sources complètent la documentation.

Cet important travail prélude fort utilement à une entreprise de caractère international qui rassemblera en un répertoire pratique la documentation iconographique relative aux instruments de musique dans tous les pays.

D. LAUNAY.

P. MAILLART, **Les Tons ou Discours sur les Modes de musique et les Tons de l'église et la distinction entre iceux,** Tournay, Ch. Martin, 1610, rééd. en fac-similé, Genève, Minkoff Reprints, I vol. in-4°, 1972, 380 p. ; . A PARRAN, **Traité de la musique théorique et pratique...** Paris, P. Ballard, 1639, rééd. en fac-similé, *ibid.*, I vol. in-4°, 1972, 143 p. ; LA VOYE MIGNOT, **Traité de musique...,** Paris, R. Ballard, 1666, rééd. en fac-similé, *ibid.*, I vol. in-4°, 1972, 36 p. ; B. de BACILLY, **Remarques curieuses sur l'art de bien chanter...,** Paris chez l'auteur, 1679, rééd. en fac-similé, *ibid.*, 1971, 428 p. ; E. LOULIE, **Eléments ou principes de musique...,** Paris, Ch. Ballard, 1696, rééd. en fac-similé, *ibid.*, I vol. in-4°, 1971, 96 p. ; L'AFFILARD, **Principes très faciles pour bien apprendre la musique,** Paris, Ch. Ballard, 1705, rééd. en fac-similé, I vol. in-4°, 1971, 185 p.

Ces quelques rééditions en fac-similé ne donnent qu'une faible idée de l'importante entreprise des éditions Minkoff. Pour le seul XVIIe siècle il faut y joindre — outre deux éditions modernes devenues introuvables, *L'entretien des musiciens* (1626) d'A. Gantez, publié en 1878 avec des notes par E. Thoinan et A. Claudin et la thèse de Th. Gérold, *L'Art du chant en France au XVIIe siècle* (Strasbourg, 1921) — toute une liste d'autres ouvrages théoriques ou méthodes d'instruments (L. de Briceno, *Metodo mui facilissimo para aprender a taner la guitarra a lo espanol*, 1626 ; P. M. Mersenne, *Harmonicorum libri XII*, 1648 ; A. de Cousu, *La musique universelle...*, 1658 ; N. Fleury, *Méthode pour apprendre... à toucher le théorbe avec la basse continue*, 1660 ; N. Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe*, 1690) ainsi que des études historiques comme celle de M. de Pure, dont le nom est lié au mouvement précieux (*Idée des spectacles anciens et modernes*, 1668) et celles de l'érudit C. F. Menestrier (*Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681 ; *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 1682). L'éditeur a pris soin, quand il y avait plusieurs éditions, de reproduire la plus complète : de l'ouvrage de Mersenne (1re éd., 1635) il donne la 3e édition (1648), de celui de La Voye Mignot (1re éd., 1656) celle de 1666, de celui de Bacilly (1re éd., 1678) celle de 1679 augmentée « d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité » et de celui

de L'Affilard (1re éd., 1694), réimprimé une dizaine de fois, la 5e édition (1705).

Toutes ces publications — dont le choix a été fait avec autant de soin que d'à propos — constituent, en y joignant *l'Harmonie Universelle* (1636) de Mersenne, déjà publiée en fac-similé par le C.N.R.S. (3 vol., 1963), une remarquable documentation. Il faut maintenant souhaiter que de tels instruments de travail, dont quelques-uns restent difficilement accessibles aux chercheurs — le traité de de Cousu par ex. — viennent bientôt combler quelques vides de nos grandes bibliothèques et enrichir la documentation, souvent assez pauvre, dont disposent les étudiants des Universités. Ajoutons que la présence de ces ouvrages dans une même bibliothèque facilitera grandement la tâche du chercheur, et lui permettra de confronter aisément certains textes.

Le Catalogue comporte aussi de nombreux ouvrages du XVIIIe siècle, des traités — notamment le *Diapason général* de L. J. Francœur (1772), un des premiers traités d'instrumentation —, des méthodes d'instruments (violon, violoncelle, clavecin, harpe, hautbois, flûte, cor, guitare, flageolet... etc.) et de chant (J. A. Bérard, *L'Art du chant*, 1755), des journaux et annuaires, des textes sur la Querelle des Bouffons et sur les instruments. L'ensemble est complété par un certain nombre d'études parues, soit au XIXe siècle — et relatives aux maîtrises de Notre-Dame de Paris, de Rouen et de Chartres, aux luthiers et à la facture instrumentale (Constant Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique, 1893*) — soit au début du XXe siècle (L. de La Laurencie, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes (1727-1767)*, 1906 ; Th. Gérold, *Le manuscrit de Bayeux*, 1921 ; L. Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*, 1932) et depuis longtemps épuisées.

Chaque volume bénéficie d'une présentation élégante et pratique. Un même volume réunit parfois deux ou plusieurs traités sur un même sujet. C'est ainsi que le traité de D. Delair est relié avec celui de N. Fleury.

André VERCHALY.

Roger MILLANT. — **J. B. Vuillaume, sa vie et son œuvre.** Londres, W. E. Hill & Sons, 1972. In-8o, 208 p., 80 illustrations.

La lutherie n'a jamais suscité une littérature abondante. Modeste servante des interprètes auréolés de gloire, elle est destinée à rester dans les coulisses, faisant l'objet de quelques ouvrages techniques, à l'usage des spécialistes. Quant aux luthiers, devant leur établi jonché d'outils, ils appartiennent plus au monde de l'artisanat qu'à celui de l'art. Seul Stradivarius qui, pour le grand public, incarne et résume la profession, a échappé à cette obscurité ; la qualité exceptionnelle de son travail, et le mystère même de cette perfection, devant lequel les générations suivantes n'ont pas fini de s'irriter, explique le fait. Aussi faut-il savoir gré à Roger Millant de faire paraître cette année chez W. E. Hill and sons, à Londres, une monographie sur Jean-Baptiste Vuillaume, le plus célèbres des luthiers parisiens, qui mérita, par l'excellence de sa facture et le rayonnement de sa personnalité, le surnom de « Stradivarius français ».

Rompant volontairement avec l'ouvrage d'érudition, ce livre veut toucher une audience aussi large que possible. Sa présentation luxueuse, son

texte rédigé en trois langues, — français, anglais, allemand, — accompagné de nombreuses illustrations, servent à merveille ce but.

Roger Millant est un homme de l'art. N'a-t-il pas publié, voici tout juste vingt ans, en collaboration avec son frère, un *Manuel pratique de lutherie* [1] ? C'est donc avec autorité et compétence qn'il peut analyser dans le détail l'œuvre de Vuillaume. Il en distingue les différents aspects : celui de l'ouvrier au service des recherches de François Chanot, celui du créateur personnel, celui de l'imitateur génial des plus illustres représentants de l'école italienne : Stradivarius, Amati, Guarnerius, Maggini. Il retrace la chronologie de cette production, explique les diverses « manières » et signatures, montre enfin l'activité prodigieuse de cet homme qui, pendant cinquante-sept ans, — entre 1818 et 1875, — ne cessera de produire et de susciter la création autour de lui.

Car Vuillaume n'est pas seulement un travailleur acharné, il est aussi un animateur. Pour pouvoir répondre aux désirs croissants de sa clientèle, pour se libérer de certains travaux fastidieux, pour entretenir les relations nécessaires, il lui faut des aides qu'il va demander à Mirecourt, sa petite patrie, berceau de notre lutherie française. Il fera ainsi venir successivement dans la capitale une douzaine d'ouvriers, sans compter deux de ses frères et un neveu. Bientôt son activité va englober celle de l'archetier. A l'imitation de Cramer, de François Tourte surtout, dont il étudie avec soin les modèles, il poursuit ses recherches dans ce domaine, assisté d'une équipe d'hommes qu'il a, ici encore, réclamé à Mirecourt. Peut-être n'est-il pas étranger à la célébrité qu'atteindront trois d'entre eux : Dominique Peccate, Simon, et François-Nicolas Voirin.

Retracer l'œuvre de l'artisan, les recherches parfois contestables de l'inventeur de l'octobasse ou du contralto, la progression d'un commerçant possédant un sens aigu des affaires, eût déjà suffi à remplir un livre documenté, intéressant, utile. Roger Millant fait mieux encore ; en évoquant la vie de l'homme grâce à de très nombreuses lettres empruntées aux archives familiales, il le rend attachant. Au fil de ces documents s'ébauche puis se précise cette personnalité puissante de « self-made man », dont la vocation impérieuse cristallise toutes les qualités : courage, volonté, patience et ténacité, intelligence avide de nouveauté, simplicité au sein même de la richesse. Elles n'exluent pas pour autant un évident amour du gain, une science consommée du savoir-faire et de la publicité, servie par le goût du secret d'un être qui se soucie plus de comprendre et faire parler ceux qui l'entourent que de se livrer à eux.

Les historiens et littérateurs de métier pourront reprocher à Roger Millant quelques maladresses : une certaine incertitude dans le plan, l'imprécision de quelques notes relatives aux ouvrages consultés, et l'absence totale d'une bibliographie. Ce sont là peccadilles dont le relevé trahit moins, en définitive, leur culte de la méthode que l'intérêt soutenu avec lequel, eux aussi, ils ont lu ce livre.

Sylvette Milliot.

---

1. Collection Encyclopédie Roret, Paris, Larousse, 1952.

Rheinische Musiker. 7. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern herausgegeben von Dietrich Kämper. — Köln, A. Volk, 1972. In-8°, VIII-139 p. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft* 97).

Ce 7e volume de biographies de musiciens rhénans ou ayant exercé en Rhénanie forme, comme les précédents, un alphabet complet de notices très détaillées. Il est dédié au professeur Karl Gustav Fellerer, à l'occasion de son 70e anniversaire.

La plupart des noms retenus sont ceux de compositeurs ou musiciens des XIXe ou XXe siècles. Beaucoup n'ont eu qu'une importance locale. Cependant on y trouve les noms d'Abendroth, Ed. Erdmann, K. Stockhausen, Franz Weber.

Un index commun au 6e et au 7e volume complète ce dictionnaire biographique rédigé avec le même soin que les volumes précédents.

S. WALLON.

Hector BERLIOZ. — **Correspondance générale** éditée sous la direction de Pierre Citron. I : 1803-1832. Texte établi et présenté par Pierre Citron. Paris, Flammarion, 1972. In-8e 595 p.

Après les Écrits, dont Léon Guichard a déjà assuré trois volumes, voici réunies les lettres de celui qui fut sans doute le meilleur épistolier des musiciens français. Jusqu'alors les berlioziens devaient recourir aux trois volumes publiés par J. Tiersot et depuis longtemps épuisés, ainsi qu'à quantité d'ouvrages et articles dispersés et difficiles d'accès. Dans ce premier volume d'une Correspondance qui doit en avoir six, P. Citron donne le ton de la précision et de la sobriété. Ayant laissé à nos amis anglais le soin de publier les œuvres musicales de Berlioz, il était bon de montrer que si chez nous le littéraire prime le musical, c'est aussi au bénéfice de la qualité.

L'ouvrage est solidement charpenté : chronologies, index développé des correspondants, index des noms cités et des titres d'œuvres du musicien. La plupart des textes ont été revus sur les originaux, les règles de transcription sont logiques, l'apparat critique est discret et efficace. De quoi satisfaire les chercheurs sans gêner les amateurs.

Sur 273 lettres publiées ici on relève comme inédites : 47 de Berlioz et 16 qui lui sont adressées, une vingtaine d'autres étant partiellement inédites. Dans d'autres cas encore, l'éditeur a serré de plus près les problèmes de datation. On a la révélation de douze lettres à Léon Compaignon à propos d'un projet d'opéra-comique, tiré de W. Scott, *Richard en Palestine*. En revanche une déception : on n'a pu retrouver les autographes des lettres à Humbert Ferrand, qui ont pu nous parvenir avec des coupures. Il est à peine besoin de souligner que dans son ensemble la lecture de ces lettres de jeunesse de Berlioz est fascinante. La prospection, rendue difficile par une extrême dispersion des sources, a été menée très loin, tant dans les dépôts publics que dans les collections particulières. Je voudrais livrer ici un document annexe, qui est à ma connaissance inédit : il s'agit d'une lettre adressée par Lesueur au père de Berlioz au lendemain du Prix de Rome d'Hector. Celui-ci l'avait fait relier dans son exemplaire des *Mémoires*. Elle appartient à la partie égarée de la collection Reboul : on en trouvera ci-dessous la copie.

Adolphe Boschot, qui a tant fait pour faire connaitre Berlioz, écrivait en 1939 que les nouveautés en fait de correspondance ne pouvaient plus rien révéler d' « important », seulement « quelques nuances ». Peut-être est-il trop tôt, au vu de ce premier volume, pour juger si cette prophétie était raisonnable. Ce qui est d'ores et déjà certain, c'est que tous les chercheurs préfèreront se référer désormais à des textes dûment contrôlés plutôt qu'à des gloses littéraires.

François LESURE.



A. M. BERLIOZ, à La-Côte-St-André, Isère.

Mon Cher Monsieur Berlioz,

Votre fils a remporté à l'unanimité, le 1er grand prix de Composition musicale décerné par l'Institut de France. Il est pensionné pour cinq ans. Le chemin de la gloire, et peut-être de la fortune, lui est maintenant ouvert. *Haendel* est mort très riche ; *Gluck* a laissé cinquante mille livres de rente ; Grétry trente ; j'ai connu intimement *Paisiello* quand il jouissait de quarante mille francs de revenu, par les nombreuses pensions qu'il recevait de toutes les cours de l'Europe, et les rentes qu'il s'était faites ; *Rossini* jouit maintenant d'une très grande fortune ; *Méhul* bien pensionné a joui de toutes les facilités de la vie ; *Haydn* n'avait, à la vérité, qu'une très honnête aisance, mais, comme beaucoup d'autres grands compositeurs, il se fit un nom européen.

Votre fils fera de même, et, si j'en crois le génie qu'il développe déjà d'une manière si forte et si précise, il rendra illustre le nom de Berlioz. J'aurai eu raison de ne pas le détourner d'un entrainement qui le portait invinciblement vers les hautes études d'un art qui a illustré et enrichi tant de compositeurs fameux.

D'ailleurs il arrive dans une génération où les vains appuis de la faveur et des protections humiliantes ne soutiendront plus les médiocrités. Son grand talent se fera jour de soi même, parce qu'il possède, à la fois, facilité du travail, et grande activité pour faire exécuter ses ouvrages, bien pensés, hardiement conçus, toujours neufs, dans une bonne route, et hors des chemins battus.

J'ose prédire que sa réputation ira jusqu'au plus haut degré où un grand compositeur puisse atteindre, et que les honneurs, la considération, et un nom bien famé, ne lui manqueront pas. Avec cela, on ne peut qu'arriver, sinon à une très grande fortune souvent hasardeuse, du moins à une honorable aisance.

Je vous en félicite ainsi que ses chers parents : il est digne de vous, monsieur, qui êtes vous même plein de talent, d'honneur, de hautes qualités personnelles, et qui sentez vivement ce qui est grand, naturel et dans l'ordre des idées élevées : il est, enfin digne de votre honorable famille.

Je ne lui dis point que j'ai l'honneur de vous écrire ; j'ai voulu seulement le justifier vis à vis de vous, d'avoir quitté d'autres états ou professions. Il n'en a pas moins mis à profit tout son temps, et à vingt-six ans, il est arrivé au point où d'autres artistes, à grand talent acquis, n'arrivent qu'à trente-cinq ou trente-six ans. C'est qu'il faut, pour cela, *l'estro divino*,

cette inspiration, cette chaleur innée, cet absolu génie des beaux arts ; et les arts ou la nature l'ont aimé assez, pour lui en donner un très grand.

C'est maintenant à l'autorité paternelle qu'il aime d'effusion ainsi que celle de sa mère, à verser dans cette âme dévorée d'admiration pour le *beau* dans les conceptions de l'homme, les conseils réfléchis, pour la grande carrière qui s'ouvre devant lui, et qu'il se propose de parcourir pour la gloire de lui et des siens. Je le juge un beau et rare caractère : achevez de jetter dans cette terre si fertile vos morales et philosophiques semences qui ont déjà si bien fructifié. Vous aurez fait de votre fils, un véritablement homme, assez fort de lui même alors, non seulement pour faire son propre bonheur, mais de plus, pour faire celui de tout ce qui lui appartient.

Heureux parents !... ce n'est pas son succès arrivant aux oreilles de toute une ville, et frappant d'étonnement tous les parisiens, qui le flatte de plus, c'est d'être sûr que ce succès sera su d'un père et d'une mère qu'il chérit ; c'est là, et là seulement, sa plus sensible jouissance. A cette seule idée, son cœur se brise de joie.

Dans sa conduite, déjà il sait le grand secret moral d'être sévère pour soi-même et indulgent pour les autres ; déjà il connait, pour en tirer ce qui est bien, tous les détours du cœur des hommes, déjà il sait comment il faut se conduire avec eux ; il ne rendra que des services aux artistes de sa profession : par reconnaissance, ses rivaux mêmes deviendront de toutes parts des appuis, ce sont eux même qui le porteront sur le parvis.

Cette manière de faire le bien dans sa sphère particulière sera une image de celle de Napoléon dans sa sphère immense.

Qui sait ? il sera peut-être un jour, le Napoléon de la Science musicale, par les pas de géants qu'il lui fera faire, vu ses autres connaissances acquises et adjointes aux beaux arts, et particulièrement à cette musique si puissante sur le cœur et l'imagination des hommes, quand elle est composée de génie. Rien ne l'empêchera d'être, en musique sacrée comme en musique dramatique un musicien poëte comme *Terpandre* et *Olympe*, et musicien philosophe comme Gluck.

J'ai l'honneur d'être avec un vif attachement et la plus haute considération,

Mon cher Monsieur Berlioz,
Votre très humble serviteur

Le Sueur.

25 Août 1830

Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith 1970 I, publiées par la Fondation Hindemith. Blonay (Vaud, Suisse) et Mayence, 1971. In-8°, 204 p.

On sait l'importance de Paul Hindemith dans l'histoire de la musique du XXe siècle. Huit ans après sa mort, déjà plus d'une centaine d'études musicologiques ont été consacrées à son œuvre, et le nombre des écrits secondaires, du niveau de la vulgarisation ou de l'actualité musicale, est pour l'instant incalculable.

La Fondation Hindemith, créée en Suisse le 8 juillet 1968, conformément aux vœux exprimés par le testament de Gertrud Hindemith, l'épouse du compositeur, s'est donné comme tâche la conservation et la divulgation de l'œuvre littéraire et musicale de Paul Hindemith, de susciter la recherche

scientifique dans le domaine musical et d'aider la publication de travaux sur l'œuvre de Hindemith. En premier lieu s'impose donc l'édition de l'œuvre complète du compositeur. En dehors des études, consacrées à Hindemith, la Fondation se propose encore de favoriser la publication d'études sur des problèmes musicaux actuels, qu'elles soient du domaine de l'esthétique, de l'interprétation, de la théorie ou sociologie musicale. De même, l'établissement d'une documentation précise et d'une bibliographie complète des écrits sur Hindemith fait partie des objectifs que se donne la Fondation. Un périodique relatera annuellement les travaux de la Fondation.

Le présent ouvrage qui en constitue le premier volume, contient des éléments aussi intéressants que disparates. On y trouvera huit études sur le compositeur et le rôle qu'il continue de jouer ou non dans la vie musicale actuelle, trois autres articles évoquent des souvenirs personnels ; trente-cinq pages sont consacrées à une bibliographie et discographie commentée et deux autres articles à l'actualité musicale par rapport à Hindemith.

Un premier article, intitulé : *Paul Hindemith, Essai d'une nouvelle orientation*, dû à Ludwig Finscher, propose de « considérer désormais l'œuvre hindemithéenne dans une perspective exclusivement historique, ce qui permettrait », pense Finscher, « de voir celle-ci de manière plus juste ». L'auteur de l'article, s'orientant d'après les théories d'un Adorno, oppose l'idéologie de Hindemith (qu'il soupçonne « d'avoir voulu soustraire sa propre musique au processus historique »), à une « idéologie du progrès musical ». Il dénie donc aux idées de Hindemith une influence quelconque dans la vie musicale actuelle comparable à celle des « cercles autour de Stockhausen ».

Le deuxième article, dû à Andres Briner critique de manière fort pertinente à la fois ces allégations et les écrits d'Adorno sur Hindemith. Angela Zabrsa donne ensuite des précisions intéressantes sur les projets d'opéra du compositeur, Helmut Haak étudie, de manière détaillée et avec compétence le final du *Concerto pour Orchestre opus 38*, en s'appuyant sur les esquisses musicales de l'œuvre, acquises récemment par la Fondation Hin demith. La contribution de Peter Cahn traite du rôle de la cadence dans la théorie musicale de Hindemith. Mentionnons encore une interview (en français) du compositeur par Henri Jaton, enregistrée en 1957 par Radio Lausanne qu'il faut féliciter pour la qualité de sa phonothèque. Suivent des souvenirs d'Adolf Rebner, le professeur du jeune Hindemith et enfin d'autres souvenirs de rencontres, relatés par Max Rieple et Heinrich Straumann. Helmuth Roesner établit enfin un début de bibliographie et discographie commentée. Il faut louer la qualité et l'édition soignée de cette publication, dont on souhaiterait à l'avenir un élargissement de caractère international par une plus grande collaboration de musicologues de différents pays, ce qui permettrait de se faire une idée plus juste de l'impact véritable de Hindemith sur la musique de notre temps, contribuant ainsi à une meilleure connaissance de son œuvre dans le monde, ce qui, après tout, est l'un des objectifs de la Fondation. A suivre.

Manfred KELKEL.

II. MUSIQUE

Matthew LOCKE. — **Chamber Music** transcribed and edited by Michael Tilmouth. London, Stainer and Bell, 2 vol. in-4°, I, 1971 (XXIII + 146 p.), II, 1972 (XXII + 109 p.) (*Musica Britannica*, t. XXXI et XXXII).

De tous les musiciens qui contribuèrent au développement de l'art de la musique de chambre en Angleterre au XVIIe siècle, Locke (1622-1677) est celui dont l'originalité s'affirme avec le plus d'éclat avant Purcell. Il a laissé une grande quantité de musique instrumentale, dont des compositions (airs et danses) pour la bande des violons du roi, que l'éditeur a écartées au profit de ce qu'il considère comme le meilleur de sa vraie musique de chambre : la collection des suites pour violes (ou violons) réunie dans le manuscrit Add. MS 17801 du British Museum vers 1660 et contenant notamment les œuvres ici transcrites (*Duos for two bass viols*, 1652 ; *Consort of two parts* « *For several Friends* » ; *Little Consort of three parts*, 1651, éd. en 1656 ; *Flat Consort* « *For my Cousin Tremble* » ; *Broken Consort*, I, 1661 et II, 1660-1665 ; *Consort of four parts* et *Two Canons in six parts*, c. 1650). Ces œuvres furent, de la part du musicien, l'objet d'incessantes révisions. L'éditeur a donc consulté des sources secondaires, ce qui lui a permis de confronter différentes versions et de combler quelques lacunes, par exemple d'ajouter, dans la partie II du *Broken Consort* les suites qui manquent dans le manuscrit principal.

L'ensemble de ces œuvres fut composé sous la République (1649-1658) et au début de la Restauration (1660), c'est-à-dire à une époque politiquement agitée et, sur le plan musical, pleine d'incertitudes. La tradition élisabéthaine était alors contrecarrée par les influences italiennes avec une vigueur accrue. Les musiciens étaient contraints de reconsidérer leur idiome national et d'y incorporer les nouvelles découvertes. Locke se montra le plus hardi. Après avoir traité dans l'ancien style polyphonique les *Duos for two bass viols* il adopta le style homophonique (*Little Consort*) avant de le faire fusionner avec celui de l'ancien langage dans les suites à trois parties et dans le *Consort of four parts*. On peut s'étonner que, sauf dans les parties de basse de viole de la musique *For several Friends* et du *Broken Consort* (part. I) où sont notés quelques chiffrages, la basse continue n'apparaît jamais avec évidence. Il semble donc que, dans la musique instrumentale anglaise, elle n'était pas considérée comme indispensable et que l'on pouvait exécuter les suites avec ou sans théorbe ou clavecin. La basse continue qui caractérise le style baroque — mais non exclusivement — établit une sorte de lien entre les parties, mais n'apparaît plus absolument nécessaire lorsqu'il s'agit d'un ensemble homogène. Or le mot *Consort* implique un ensemble d'instruments « de même famille ». D'autre part, le *style concertant* se révèle plutôt ici dans l'allure et l'agencement des parties, principalement dans les nombreuses, belles et libres *fantaisies* qui, sauf dans le *Little Consort*, servent de prélude aux divers morceaux de la suite : ayre, pavane, sarabande, courante, gigue... etc. Ici, la notion de style concertant est liée,

plus qu'ailleurs vers 1660, à celle de *style moderne*. Cette remarque de M. Pincherle à propos de la musique italienne baroque prend toute sa signification avec les six suites du *Consort of four parts*. Dans cette œuvre, qui marque l'apogée de la musique instrumentale du musicien, le style est varié, coloré, lyrique, voire dramatique — Locke fut aussi un homme de théâtre — et l'harmonie, subtile et parfois étrangement moderne. Il ne semble pas que l'on puisse trouver dans la musique italienne — qui conserve sa suprématie dans la musique vocale — ou française, vers 1660-1665, une œuvre semblable à lui opposer.

A l'exception de cette dernière œuvre, qui préfigure le quatuor à cordes, l'éditeur a réalisé la basse afin de faciliter le choix du mode d'exécution. Les deux volumes sont précédés d'une Introduction qui contient une étude des sources, de la chronologie et de l'interprétation des œuvres.

André VERCHALY.

Hector BERLIOZ. — **Symphonie fantastique.** Edited by Nicholas Temperley. Kassel-Basel-Tours-Londons, 1972. In-fol., XXXV-220 p. avec facsim. (*Hector Berlioz new edition of the Complete works*, vol. 16).

Berlioz sort peu à peu de la semi-légende qu'il a lui-même entretenue, suivi en cela par quelques-uns de ses biographes. La genèse de ses œuvres, basée sur l'examen critique de ses manuscrits et des éditions, nous est restituée de la manière la plus authentique par les volumes successifs de la nouvelle édition, dont le premier a été signalé ici même (1967, p. 204-5 : c. r. par J. Chailley de la *Symphonie funèbre et triomphale*).

Loin d'être l'œuvre sortie spontanément de l'imagination de son auteur, la *Symphonie fantastique*, dont N. Temperley nous donne maintenant l'édition, ne fut mise au point définitivement qu'après plusieurs années de travail. Projetée en 1829, écrite en 1830, continuellement remaniée jusqu'à la fin de 1832, elle ne fut pas publiée avant 1834 pour la réduction de piano (F. Liszt) et avant 1845 pour la partition d'orchestre. L'introduction fait le point des hypothèses et controverses au sujet du thème de l'*idée fixe* (nullement le « thème d'Estelle » que l'on a dit), des emprunts à des œuvres antérieures (marche des gardes des *Francs Juges*, cantate *Herminie*) et des quatorze versions du fameux Programme littéraire. L'éditeur en vient à la conclusion que l'emploi de l'*idée fixe* comme ciment unitaire des cinq parties de la symphonie n'était pas initialement prévu, comme on le constate en examinant la quatrième partie dans l'autographe.

Les sources utilisées pour l'établissement de cette édition « définitive » sont nombreuses, la principale étant la partition et le matériel d'orchestre imprimé dont Berlioz s'était lui-même servi. Elles sont décrites avec soin dans les Notes critiques en fin de volume, en même temps qu'un graphique permet d'en distinguer les filiations. Sous le sigle PO^2 il faut ajouter un matériel d'orchestre nouvellement inscrit au catalogue de la Bibliothèque nationale et portant d'assez nombreuses annotations de la main de Berlioz. Ces parties ont été en tout cas utilisées lors de la tournée du musicien en Europe centrale en 1846. On y trouve les noms de trombones de Prague et de Brunswick, les dates du 18 et 24 mars 1846 à Breslau, Pesth et Brunswick.

Huit appendices fournissent les plus importantes variantes de détail

ainsi que les versions abandonnées de certains passages, notamment celles du manuscrit autographe. Tout ce travail est infiniment plus poussé que dans l' « authoritative score » publié en 1971 par Edward T. Cone (*Norton Critical Scores*). De nombreux problèmes d'instrumentation ont dû être résolus en ce qui concerne les instruments à vent. Comme toujours, la présentation et la gravure sont remarquables.

Il ne reste plus qu'à espérer que le rythme de publication de la collection s'accélère sensiblement.

F. LESURE.

OUVRAGES REÇUS

KIRCHMEYER (H.) et SCHMIDT (H. W.). *Die Garbe. Teil IV. Aufbruch der Jungen Musik, ... von Webern bis Stockhausen.* Cologne, H. Gerig, 1970.

WILLIAMS (D. R.), *A Bibliography of the history of music theory.* Second ed. Fairport, Rochester music Publ., 1971.

BILLETER (B.), *Die Harmonik bei Frank Martin.* Stuttgart, P. Haupt, 1971.

GOSLICH (Siegfried), *Musik im Rundfunk.* Tutzing, H. Schneider, 1971.

ANSERMET (Ernest), *Écrits sur la musique publiés par J. C. Piguet.* Neuchâtel, La Baconnière, 1971.

Über Musik und Kritik. Vier Beiträge herausg. von Rudolf Stephan. Mayence, Schott, 1971.

Journal of the Indian musicological society, vol. 2. Baroda, 1971.

VINQUIST (M.) & ZASLAW (N.), *Performance Practice : a bibliography.* New York, Norton & C°, 1971.

DART (T.), *Invitation to madrigals.* N. 5. London, Stainer & Bell, 1971.

PORCILE (François), *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit.* Paris, ed. Français réunis, 1971.

The Eighteenth Century : A current bibliography, for 1970. Iowa City, University of Iowa, 1971.

SAAM (Josef), *Das Bassethorn seine Erfindung und Weiterbildung.* Mayence, Schott, 1971.

WERBIK (Hans), *Informationsgehalt und Emotionale Virkung von Musik.* Mayence, Schott, 1971.

Musikalier i danske biblioteker 1970. Accessionskatalog. Copenhague, Bibl. centrale, 1971.

BARTSCH (Charles), *Technique vocale et technique instrumentale...* Paris, Alpha-Clean ».

HOFMANN (M. R.), *Petite histoire de la musique russe, des origines à Stravinsky,* Paris, Bordas, 1972.

EVRARD (Willy), *Scriabine. Essai.* Paris, J. Millas-Martin, 1972.

BREMNER (R.), *The Harpsichord or spinnet Miscellany... A facsimile... of about 1765.* Charlottesville, University press of Virginia, 1972.

WILLIMAS (R. V.), *A London symphony, with a new introd. by M. Kennedy. Centenary edition 1972.* Londres, Stainer & Bell, 1972.

SCARLATTI (D.), *Amenissimi Prati. Kantate fur bass und basso continuo.* Cologne, Arno Volk, 1972.

ASTON (Peter), *The Music of York Minster.* Londres, Stainer & Bell, 1972.

SCOTT (David), *The music of St Paul's cathedral.* Londres, Stainer & Bell, 1972.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Assemblée Générale du samedi 29 janvier 1972.

L'Assemblée générale annuelle de la Société Française de Musicologie a eu lieu le samedi 29 janvier 1972, à 17 h. 30, au siège social de la Société, 2, rue Louvois (Bibliothèque Nationale, Département de la Musique.) La séance est ouverte sous la présidence de Monsieur F. Lesure, Président.

Le procès-verbal de la précédente assemblée est lu et approuvé. La parole est alors donné au Secrétaire Général qui lit son rapport annuel sur l'activité de la Société pendant l'année 1971. Le Trésorier présente son rapport ainsi que les comptes pour l'exercice 1971. Rapports et comptes sont approuvés à l'unanimité. L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration : Mme E. Lebeau, MM. J. Chailley, N. Dufourcq, V. Fedorov, Y. Gerard, M. Huglo et F. Lesure — sont réélus.

Le Conseil s'est réuni après l'Assemblée Générale afin de procéder à l'élection de son Bureau pour 1972. Ce Bureau est ainsi constitué :
Président : M. François Lesure.
Vice-Présidents : Mme Nanie Bridgman et M. Jacques Chailley.
Secrétaire Général : M. André Verchaly.
Trésorier : M. André Meyer.
Secrétaire adjointe : Mme Hélène Charnassé.
Trésorier adjoint : M. Michel Huglo.

La séance est levée à 19 h. 15.

Séance du jeudi 16 mars 1972.

La séance est ouverte à 17 h. 30, dans la salle de conférences de la Bibliothèque Nationale, 2 rue Louvois, sous la présidence de M. François Lesure, Président de la Société. Après avoir présenté Monsieur Roger Cotte, il lui donne la parole pour deux communications :

1° *Une source iconographique peu exploitée : les Graffiti des musiciens d'orchestre.*

Ce bref exposé porte exclusivement sur les graffiti relevés sur les différents matériels du *Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau et conservés à la Bibliothèque de l'Opéra.

Un clarinettiste peu occupé, la partition de Rousseau ne comportant pas de clarinette à l'origine, et un contrebassiste ont couvert leur partition de dessins dont l'intérêt anecdotique n'est pas négligeable et dont la valeur documentaire se révèle importante. Ces deux musiciens ont croqué avec beaucoup d'esprit et quelque habileté non seulement leurs camarades de l'orchestre, mais les principaux acteurs. Le document le plus intéressant est le portrait de Rodolphe Kreutzer dirigeant l'orchestre de l'Opéra violon en main.

2° *Nouvelles recherches sur le symbolisme de la Flûte Enchantée :* l'initiation de Papageno et celle de Zarastro.

Ce travail complète sur des points de détail l'important ensemble de recherches sur l'Opéra maçonnique de Mozart de M. le Professeur Chailley dont il avait donné la primeur à la Société de Musicologie il y a quelques années. Celui-ci avait démontré que les librettistes de Mozart s'étaient appuyés non sur un seul rituel maçonnique, mais sur deux autres : celui d'apprenti (masculin), et celui du rite d'adoption (féminin).

M. Cotte s'appuyant sur des textes légèrement antérieurs démontre que le rôle de Papageno correspond point pour point au rituel des « Frères Servants » réservé à l'initiation des domestiques, et tombé en désuétude vers 1780.

Du reste on trouve aussi des allusions très claires à ce rituel dans l'ouvrage de l'Abbé Terrasson, le roman de Séthos, qui avait servi de base au travail des auteurs du livret de Mozart.

Les allusions aux initiations supérieures de Zarastro sont infiniment plus discrètes, sans doute à dessein, et n'ont trait qu'au grade de Rose+Croix, le plus important et le plus répandu au XVIIIe siècle, On ne peut les découvrir que dans les dessins de la première mise en scène de l'ouvrage par Schikaneder.

Une série de projections illustrent cette conférence, que termine un intéressant échange de vues sur les deux sujets traités.

Séance du Jeudi 4 mai 1972.

La séance est ouverte à 17 h. 15, dans la Bibliothèque du Conservatoire National Supérieur de Musique, rue de Madrid, sous la présidence de Monsieur F. Lesure, Président de la Société, qui donne la parole à Messieurs J. L. Val et O. Roux, pour une communication sur : *Les orgues à cylindre au XVIIIe siècle (serinettes, merlines, pendules à jeu de flûte... etc.) : instruments, répertoire, problèmes d'interprétation.* Une audition musicale et des projections ont permis d'illustrer cette conférence qui s'est achevée par un intéressant échange de vues.

Séance du Vendredi 17 Novembre 1972.

La séance est ouverte à 17 h. 30, au Siège Social de la Société, dans la Salle de Conférences du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale. Après avoir rappelé la brillante thèse de Monsieur Jean Perrot sur l'orgue, Monsieur F. Lesure, Président de la Société, donne la parole au conférencier pour une communication sur : L'*orgue de la mosaïque syrienne de Mariamin*.

En raison de l'importance et de la nouveauté de cette communication, celle-ci fera l'objet d'un article, à paraître dans un prochain numéro de notre Revue.

COMPTES DE L'ANNÉE 1971

COMPTE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE — ANNÉE 1971.

Recettes.		*Dépenses.*	
Cotisations encaissées en 1971	7.770,48	Déficit au 1-1-1971	20.834,14
Ventes Revues HEUGEL.	12.157,35	Frais Impression Revues PAILLART.... 20.007,73 / — Provision. 10.000,00	10.007,73
Royalties KRAUS-THOMSON	1.491,23	Frais Secrétariat, Comptabilité & Divers	2.412,87
Coupons E. D. F.-P. V. s/ Titres & Int. C. N. E...	383,88	Publicité	430,50
Publicité	255,00	Cotisations div. Sociétés..	638,49
Subvention : C.N.R.S. 6.000 / Arts & Lettres.. 500 / Aff. Cul. Colloque Strasbourg 2.000	8.500,00	Frais de Banques & C. C. P.	14,17
Déficit au 31-12-71	15.739,96	Colloque de Strasbourg...	1.960
		Provision pour Impression 2e Revue 1971	10.000,00
	46.297,90		46.297,90

COMPTE DES PUBLICATIONS — ANNÉE 1971.

Ventes HEUGEL	13.573,30	Déficit au 1-1-71	15.830,84
Subvention C. N. R. S. ...	18.000,00	Impression F. PAILLART	
Déficit au 31-12-71	7.601,53	» « Pièces pour violon »	6.987,55
		» « Luthiers Parisiens »	545,45
		Remboursement C.N.R.S.	271,40
		Graveur L. LEFORT	66,76
		Prov. suppl. pour. Impr. « Les Tonaires » 5.822,83 / « Les Concerts à deux Violes de Ste Colombe » 23.650,00	29.472,83
		— Prov. 1970 pr. BALLARD.	14.000,00
			15.472,83
	39.174,83		39.174,83

SITUATION DES COMPTES AU 31 DÉCEMBRE 1971.

Débiteurs.		*Créditeurs.*	
Caisse nationale d'épargne.	2.258,96	Prov. pour 2e Revue 1971.	10.000,00
Chèques Postaux	3.049,18	» » « Les Tonaires »	33.822,83
Banque Nationale de Paris	10.971,32	» » « Les Concerts à deux Violes »	23.650,00
Caisse	83,83		
Titres : obligations E.D.F.	2.037,40		
HEUGEL & Cie	7.730,65		
Sté Franç. de Musicologie	15.739,96		
Publications	7.601,53		
C.N.R.S. (BALLARD et Les Tonaires)	18.000,00		
	67.472,83		67.472,83

TABLE DES MATIÈRES

1972

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 2962). — 1973.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

(En vente à la Librairie Heugel et Cie, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

J. CHAILLEY, *Alia musica (traité de musique du IXe s.). Édition critique*, Paris, C.D.U. 1965.
M. ANTOINE, *Henry Desmarest (1661-1741)*, Paris, Picard, 1965.
Y. de BROSSARD, *Musiciens de Paris, 1535-1792*, Idem, 1965.
Y. TIENOT, *Chabrier par lui-même et par ses intimes*, Paris, Lemoine, 1965.
J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIe siècle*, Paris, A. et J. Picard, 1965.
M. PINCHERLE, *Le violon*, Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je ? », 1966, no 1196.
G. FAVRE, *Écrits sur la musique et l'éducation musicale*, Paris, Durand, 1966.
F. LESURE, *Musica e società*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1966.
I. ADLER, *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 2 vol., Paris, Mouton, 1966.
J. CHAILLEY, *Expliquer l'Harmonie ?*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
J. CHAILLEY, *La musique et le signe*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
G. GOURDET, *Les instruments à vent*, Paris, P.U.F., 1967.
J. GALLOIS, *Ernest Chausson*. Paris, Seghers, 1967.
J. GERGELY, *Introduction à la connaissance du folklore musical*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
J. GARDIEN, *Le vin dans la chanson populaire bourguignonne*, Dijon, l'Arche d'or, 1967.
M. GARROS et S. WALLON, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, Kassel, Bärenreiter, 1967.
Y. TIENOT, *Brahms*, Paris, H. Lemoine, 1968.
J. MAILLARD, *Un roi-trouvère du XIIIe siècle : Charles d'Anjou*, American Institute of Musicology, 1967.
F. VERNILLAT et J. CHARPENTREAU, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.
J. CHAILLEY, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, Robert Laffont, 1968.
A. SCHAEFFNER, *Origines des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968 (*réimpression*).
N. DUFOURCQ, M. BENOIT et B. GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'Histoire de la musique*, Paris, P. U. F., Collection « que sais-je ? », no 1333, 1969.
G. FAVRE, *L'œuvre de Paul Dukas*, Paris, Durand et Cie, 1969.
F. RAUGEL, *les grandes orgues et les organistes de la basilique de Saint-Quentin*, Paris, Ploix, 1969.
J.-M. GUILCHER, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co., 1969.
S. GUT, *La tierce harmonique dans la musique occidentale. Origines et évolution.* Paris, Heugel & Cie., 1969.
A. DOMMEL-DIENY, *L'Analyse harmonique en exemples*, T. V. de l'*Harmonie vivante*, 2e fascicule : *8 Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré* et 7e fascicule : *Chopin*, Paris, Éd. mus. transatlantiques, Paris, 1968 et 1970.
N. DUFOURCQ, *La musique française*, Paris, A. et J. Picard, 1970 (éd. revue et augmentée).
F. NOSKE, *French song from Berlioz to Duparc* (2e éd. revised), New York, Dover, 1970.
N. DUFOURCQ, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes (1681-1758)*, Paris, A. et J. Picard, 1970.
H. CHARNASSÉ et F. VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées*, Paris, P. U. F., Collection « Que sais-je ? », 1970, no 1396.
F. GERVAIS, *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et Debussy*, Paris, La Revue musicale, 1971.
M. BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi (1661-1733)*, Paris, A. et J. Picard, 1971.
M. BENOIT *Musiques de cour, Chapelle, Chambre, Ecurie (1661-1733)*, Paris, A. et J. Picard, 1971.
J. CHAILLEY, *L'Art de la fugue de J. S. Bach*, Leduc, 1971.
J. CHAILLEY, *Carnaval de Schumann*, Leduc, 1971.
Y. TIENOT, *Mendelssohn*, Paris, Lemoine, 1972.
J.-M. BAILBE, *Berlioz, artiste et écrivain dans les "Mémoires"*, Paris, P.U.F., 1972.
J. GALLOIS, *Schumann*, Paris, Hachette (Classiques de la Musique, 1972).
C. GIRDLESTONE, *La tragédie en musique, considérée comme genre littéraire (1673-1750)*, Genève, Droz, 1972.

PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Souscriptions et vente :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, PARIS (2e)

I. Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant (1531), transcrits et publiés par** YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925, rééd. 1965)................ 30 F.

TOME II. — **Œuvres inédites de Beethoven, recueillies et publ. par G. de** SAINT-FOIX.
1 volume in-4° raisin, relié (1926)................................. 25 F.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle, recueils originaux transcrits et publiés par** ADRIENNE MAIRY, **avec une introduction de** LIONEL DE LA LAURENCIE **et une étude des sources par** G. THIBAULT.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929).............. *(Épuisé).*

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues, transcription du 3e livre d'orgue édité par** ATTAINGNANT **(1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par** YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930, rééd. 1968) .... 30 F.

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier, publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction es dessins d'Abr.** BOSSE, R. NANTEUIL **et** E. LESUEUR **du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par** ANDRÉ TESSIER. **Etude artistique du manuscrit par** JEAN CORDEY.
1 volume in-4° raisin (1931) (broché)................................ 30 F.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux, transcription du texte par** ANDRÉ TESSIER.
1 volume in-4° raisin (1932-1933)................................ *(Épuisé).*

TOME VIII. — **Pièces de clavecin, composées par** J.-H. D'ANGLEBERT, **publiées par** M. RŒSGEN-CHAMPION.
1 volume in-4° raisin (1934) (broché)............................ *(Épuisé).*

TOME IX. — **Pièces de clavecin en sonates de** J.-J. C. DE MONDONVILLE, **publiées par** M. PINCHERLE.
1 volume in-4° raisin (1935, rééd. 1969) (broché)..................... 40 F.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par** A. GASTOUÉ.
1 volume in-4° raisin (1936) (broché)......................... *(Épuisé).*

TOME XI et XII. — **Sonates pour piano de** BOIELDIEU, **choix publié par** G. FAVRE, 2 volumes in-4° raisin (1944-1948).
TOME I (avec introduction historique et musique) (broché)....... *(Épuisé).*
TOME II (musique) (broché)... 30 F.

TOME XIII. — **Premier livre d'orgue de** GILLES JULLIEN, **publié avec une introduction de** N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1952) (relié)................................ 40 F.
(broché) .... 35 F.

TOME XIV. — **Troisième livre d'orgue de** GUILLAUME-GABRIEL NIVERS, **publié par** N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1958) (relié)................................ 40 F

TOME XV. — **Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci** (1177 [78]-1236), édition musicale critique avec introduction et commentaires de JACQUES CHAILLEY.
1 volume in-4° raisin (1959) (broché) .... 65 F.

TOME XVI. — **Airs de Cour pour voix et luth** (1603-1643), transcription avec une introduction et des commentaires par A. VERCHALY.
1 volume in-4° raisin (1961) (broché) .... 65 F.

TOME XVII. — **Anthologie du Motet latin polyphonique en France** (1609-1661), transcription avec une introduction et des commentaires par D. LAUNAY.
1 volume in-4° raisin (1963) .... 50 F.

TOME XVIII. — **Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes,** transcrites et restituées par N. DUFOURCQ, J. ALAUX, R. HUGON et R. MACHARD.
1 volume in 4° raisin (1970) .... 50 F.

TOME XIX. — **Pièces de violon à quatre parties de différents autheurs** publiées par Pierre BALLARD (1665). Édition par Martine ROCHE
1 volume in 4° raisin (1971) .... 35 F.

TOME XX. **Concerts à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe,** publiés avec une introduction et des notes par P. HOOREMAN .... 75 F.

II. Documents et Catalogues.

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du XVIIIe siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par LIONEL DE LA LAURENCIE.
Deux volumes in-4°, brochés (1930-1931) .... 35 F.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**
Un volume in-4°, broché (1932-1933) .... 25 F.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français,** extraits des archives et des bibliothèques (XIVe-XVIIIe siècles), publiés avec une introduction et des notes par N. DUFOURCQ.
Les deux volumes in-4°, brochés, ensemble, (1934-1935) .... *(Épuisé).*

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris,** par L. DE LA LAURENCIE et A. GASTOUÉ.
Un volume in-4°, broché (1936) .... *(Épuisé).*

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle,** par G. THIBAULT et L. PERCEAU.
1 volume in-4°, broché, avec *supplément musical* (1942) .... *(Épuisé).*

TOME IX. — **Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)** par F. LESURE et G. THIBAULT.
1 volume in-4°, broché (1955) avec un supplément .... 50 F.

TOME X. — **La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)** par M. BRIQUET.
1 volume in-4°, broché (1961) .... 15 F.

TOME XI. — **Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793),** publié avec une introduction par Colombe SAMOYAULT-VERLET.
1 volume in-4° broché (1966) .... 35 F.

TOME XII. — **Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743),** par F. LESURE.
1 volume in 4° broché (1969) .... 35 F.

TOME XIII. — **Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle** par S. MILLIOT.
1 volume in 4° broché (1970) .... 45 F.

III. Etudes

TOME I. — **Les Chansons de Clément Marot,** étude historique et bibliographique, par Jean ROLLIN.
1 volume in-4° couronne, broché (1951) .... 25 F.

TOME II. — **Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison,** par Michel HUGLO.
1 volume in-4° broché (1971) .... 90 F.

***

Index général de la Revue de Musicologie (1917-1966). 1 vol. in-4°, 42 p. ... 7 F.

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
15 Quai Anatole-France, Paris-VIIe
C.C.P. : PARIS 9061-11 Tél. 555-26-70

CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

ŒUVRES D'ALBERT DE RIPPE

I

FANTAISIES

Édition, transcription et étude critique
par

Jean-Michel VACCARO
Directeur du département de Musicologie,
du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours.

Cet ouvrage est le premier de trois volumes du *Corpus* consacrés à Albert de RIPPE (1500-1551) qui reçut sa formation musicale en Italie et entra, vers 1525, au service de la cour de France. Luthiste de François Ier et de Henri II, il jouit d'une grande estime dans son pays d'adoption et marqua fortement de son empreinte le style de la musique de luth en France.

Les *Fantaisies* d'Albert de RIPPE présentent les caractères d'un genre parvenu à sa maturité : ampleur des proportions, variété d'expression, structuration très poussée, équilibre entre l'écriture issue de l'improvisation instrumentale et l'écriture contrapunctique modelée par la polyphonie vocale. Les Fantaisies d'Albert de RIPPE se situent parmi les œuvres instrumentales les plus élaborées de la première moitié du XVIe siècle.

Ouvrage 25×32,5 — 56 pages de texte et 192 pages de musique.

Prix : 74,90 F

KITS HEUGEL

Clavecin italien « **Hubert Bédard** »

Reproduction exacte d'un instrument vénitien du XVIIe siècle.
I clavier — 2 jeux de huit pieds — I jeu de luth.
Poids : 25 kg — Longueur I m 83 — Largeur : 0 m 82 — Hauteur : 0 m 20
— KIT : F.2.300 — T.V.A. 20 %
— A terminer (caisse montée) : F.4.250 + T.V.A. 20 %
— Monté et harmonisé : F.6.530 + TVA 20 %

Clavecin Français « **Hubert Bédard** »

Conçu d'après un modèle du XVIIIe siècle
2 claviers — 2 jeux de 8 pieds — I jeu de 4 pieds — I jeu de luth.
Poids : 70-75 kg — Longueur : 3 m 30
Largeur : 0 m 93 — Hauteur : 0 m 28
— KIT : F. 4.700 + T.V.A. 20 %
— A terminer (caisse montée) : F.8.800 + T.V.A. 20 %

Epinette « **Hubert Bédard** »

Conçue d'après les instruments des XVIIe et XVIIIe siècles.
Clavier de 4 octaves — I jeu de 8 pieds.
Poids : 20 kg — Longueur : I m 50 — Largeur : 0 m 44 — Hauteur : 0 m 20
— KIT : F. 1.550 + T.V.A. 20 %
— A terminer : F. 3.200 + T.V.A. 20 %
— Montée et harmonisée : F. 4.600 + T.V.A. 20%

Clavicorde « **Anthony Sidey** »

Proportions anciennes. Chêne massif.
Clavier de 4 octaves (Do à Ré).
Poids : 14 kg — Longueur : I m 09 — Largeur : 0 m 38 — Hauteur : 0 m 12.
— KIT : F. 1.280 + T.V.A. 20 %.
— Montée : F. 4.050 + T.V.A. 20 %

Exposition permanente
et démonstration chez Heugel et Cie



LE PUPITRE

Nouvelles publications :

François ROBERDAY : Fugues et caprices pour orgue, éditées par J. Ferrard .... F. 21,00
G. ONSLOW : Grand sextuor, édité par J.S. Schmidt 34,00
F. COUPERIN : Neuf motets, édités par Ph. Oboussier 28,00
Domenico SCARLATTI : Œuvres complètes pour clavier éditées par K. Gilbert Vol. XI...... 50,00
Vol. V (octobre 73)
Mauro GIULIANI : Œuvres choisies pour guitare éditées par Th. F. Heck 31,00
Nicolas METRU : Fantaisies à 2 parties pour les violes éditées par P. Hooreman 23,00

LES CAHIERS DE PLEIN JEU

Série musique ancienne

Tylman SUSATO : Le premier livre des chansons à 2 ou 3 parties, Volume I 7,10
Volume II 7,10
J.J. MOURET : Première Suitte, fanfare pour trompettes, timbales, violons et hautbois...... 3,90
AUTEURS DIVERS : 12 canons du 16e siècle à 4 voix mixtes.... 3,90
P. CERTON : Magnificat septimi toni 3,90
A.C. DESTOUCHES : Première suite des « Eléments » pour cordes et continuo à paraître
Roland de LASSUS : Les lamentations de Job pour 4 voix mixtes à paraître

DUOS ET TRIOS DE LA RENAISSANCE

extrait de « Plein Jeu »

Transcriptions originales
pour voix égales ou voix mixtes
convenables aux instruments
Collection dirigée par Aimée Agnel

